Cinema italiano

oggi

A. M. D. G.

Cinema Italiano
oggi

Prefazione di *Cesare Zavattini*

Testi a cura di *Alessandro Blasetti* e *Gian Luigi Rondi*

Carlo Bestetti - Edizioni d'Arte - Roma

BIBLIOTECA CIVICA VALDAGNO

QUESTO VOLUME È STATO STAMPATO IN ROMA PER I TIPI DELLA TIPOGRAFIA « L'AIRONE, PER L'ARTE TIPOGRAFICA », CON ZINCHI ESEGUITI DALLA « ZINCOGRAFICA FIORENTINA » E DALLA DITTA « GIORGINI » DI ROMA, SU CARTA PATINATA DEGLI STABILIMENTI « FERDINANDO DALL'ORTO » DI MILANO. DI QUESTA EDIZIONE NE SONO STATI STAMPATI 250 ESEMPLARI SU CARTA DI LUSSO, NUMERATI DALL'1 AL 250

Copyrigh by CARLO BESTETTI, Edizione d'Arte Via della Croce, 77 - Roma

Hanno collaborato a questa pubblicazione:

Alessandro Blasetti - Gaetano Carancini - Enrico Giannelli - Vinicio Marinucci - Domenico Meccoli - Gian Luigi Rondi - Mario Verdone - Cesare Zavattini. *Hanno dato inoltre la loro opera:* Luigi Pascutti e Lauro Venturi. *Segretario di redazione:* Guidarino Guidi. *Ha curato la parte tipografica:* Marco Vinicio Manni.

Il materiale illustrativo è stato fornito dagli Uffici Stampa delle Case produttrici cinematografiche. Hanno inoltre gentilmente contribuito con i loro archivi personali:

Michelangelo Antonioni - Alessandro Blasetti - Gaetano Carancini - Emilio Cecchi - Italo Dragosei - Guidarino Guidi - Settimana «incom» - Settimanale «Film» - Alberto Lattuada - Domenico Meccoli - Carlo Montuori - Periodici Rizzoli - Gian Luigi Rondi - Lauro Venturi.

Le fotografie riprodotte sono state eseguite da:

Alinari - Associated Press - foto Altair - foto Bruni - foto Ciolfi - foto Civirani - foto Franci - Ghibli foto - foto Giacomelli - foto Latanza - foto L.I.F. - foto Pennoni - foto Pesce - Photoreporter - foto Ronald - Tecnofoto - foto Vaselli - foto Video.

A quanti sopra citati e a tutti coloro che in vario modo hanno prestato la loro valida e disinteressata collaborazione, senza la quale questo libro non sarebbe stato possibile, l'Editore desidera esprimere tutta la sua profonda riconoscenza.

Sommario

Cinema italiano, *domani* pag. 11
Prefazione di *Cesare Zavattini*

Cinema italiano, *ieri* pag. 17
di *Alessandro Blasetti*

Cinema italiano, *oggi* pag. 49
di *Gian Luigi Rondi*

Gli interpreti pag. 147
Testi di *Gaetano Carancini* e *G. L. Rondi*

Documentari e cortometraggi pag. 171
di *Domenico Meccoli*

Gli stranieri in Italia pag. 185
Testi di *Vinicio Marinucci* e *G. L. Rondi*
Elenco degli attori e registi stranieri in Italia di *Guidarino Guidi*

Appendice pag. 205
Cinema italiano in numeri di *E. Giannelli*
Bibliografia essenziale di *Mario Verdone*
Elenco dei film prodotti in Italia dal 1945 ad oggi
Elenco dei nomi

La illustrazione della copertina è della «*Terra trema*» di L. Visconti. Le illustrazioni delle pagine 52 e 53 sono rispettivamente dei «*Bianchi pascoli*» documentario di L. Emmer e «*Paisà*» di R. Rossellini.

Cinema italiano *domani*

Prefazione di Cesare Zavattini

Il seguente gregge di immagini, che ha trovato così buoni pastori, lasciamolo andare oramai verso i pascoli della memoria. Domandiamoci invece che cosa si aspettano gli occhi del nostro prossimo a cominciare dal 1951, dovendosi considerare l'anno 1950, non solo per il suo numero tondo, l'anno che chiude una certa storia del cinema.

Se il neorealismo fu davvero e prima di tutto una scoperta della coscienza, la individuazione di quello che ciascuno di noi può contare nella vita collettiva, basta che si continui il discorso sino alle estreme conseguenze per trovare gli elementi del nuovo spettacolo, se di spettacolo vogliamo continuare a parlare.

Ci sembra che il film italiano del dopoguerra abbia contribuito come nessun altro a rendere esplicita e definitiva la funzione sociale di quest'arte.

Il suo destino è quello di stare alle calcagna del tempo raccontando ciò che accade o meglio ciò che sta accadendo e non ciò che accadde, poichè il presente, l'attuale, si sono mostrati la vera misura della dignità dell'uomo nel senso della sua "immediata" responsabilità.

Le conseguenze di un impegno così arduo sono tali che neppure i mercanti riescono a liberarsene, presi nell'ingranaggio subiscono sempre più i temi imposti da questa concezione. Chi ne dubita, pensi alla diversa qualità del successo del nostro cinema al tempo della prima guerra mondiale. Allora stavano in piedi tutti i miti, dall'attore al teatro di prosa; l'arte muta era davvero un limbo pieno di gerarchie, oggi invece non si sa quale mito possa resistere se non quello

dell'umiltà intesa originariamente, come condizione prima del cinema. E siccome ogni arte tende a servirsi dei mezzi più economici quando trova il suo vero linguaggio, dobbiamo sperare che il nostro cinema romperà presto molti altri di quegli schemi industriali che ancora lo frenano.

Il neorealismo ha già compiuto del resto dei mutamenti non meno importanti: malgrado la scia romantica che ancora si lasciano dietro parecchi dei suoi fotogrammi, egli ci ha liberato dall'incubo eroico dei grandi fatti, ha preferito il concetto di storia al concetto di intreccio moltiplicando allo infinito quindi il numero delle cose e degli uomini degni di racconto, ha infine diminuito di parecchio lo spazio che separa la cosa dalla descrizione della cosa. Di conseguenza il suo "tempo" non è stato e non sarà mai quello troppo eterno, bensì il "tempo" delle ore dell'orologio da polso che scandisce la cosiddetta vita marginale, dove abitano le creature del corpo 6 e vi si afferma l'importanza continua della vita con le sue sempre più ricche interdipendenze.

Possiamo dire che "il soggetto" sia stato seriamente infirmato dai suddetti avvertimenti che tendono alla emancipazione della macchina da presa dalla letteratura. Allora

bisogna essere coerenti e bruciare finalmente sulla piazza "i soggetti" buoni e cattivi. La macchina da presa non farà più l'innaturale acrobazia del guardare le proprie spalle ma sarà tutta aperta a quello che si sta svolgendo davanti. Essa racconta spesso ancora oggi ciò che è già stato raccontato, mentre l'arte deve raccontare una volta sola, e proprio nel momento in cui si incontra con il suo oggetto, vorrei dire improvvisamente. Di preordinato deve esserci soltanto ciò che noi siamo; ed ecco perchè il soggetto sarà sostituito dall'uomo nella sua interezza, pronto, e nello stesso tempo disarmato, di fronte ai fatti come un inviato speciale.

Non bisogna avere paura di usare questi confronti giornalistici tanto più che il giornalista tende ad avvicinarsi alla letteratura solo in quanto di questa vuole avere le identiche responsabilità; e il cinema si avvicina al giornalismo per venire fuori dai limiti della "traduzione", conquistare la più avventurosa autonomia di fronte al mondo "che succede".

Siamo insomma vicini alle forme veramente libere, al diario inteso come atteggiamento, alla cronaca dei pensieri odierni, cioè al mezzo più diretto per conoscerci. Come si è giunti a mostrare sullo schermo un avvenimento di due ore

prima, così si dovrebbe riuscire a vedere sullo schermo una sorta di documentario dei fatti privati o dei fatti pubblici con il rigore e la prontezza dello specchio e la qualità analitica propria del cinema che ne rivela tutte le dimensioni temporali e spaziali. Sarebbe, a nostro avviso, uno degli scopi più meravigliosi del cinema in quanto aiuterebbe gli uomini a essere migliori il mattino dopo e non secoli dopo. Il cinema ha questa possibilità di resa dei conti quotidiana.

E' vero che i nostri più illustri registi si sono dati in questo momento ai santi o alle favole o agli apologhi; questo non deve ingannare nessuno. Sono brevi vacanze. Sarebbe doloroso che essi rinunciassero alla primogenitura per qualche bel film. Il problema non è più quello del bel film e neppure quello del capolavoro, ma si tratta di continuare il discorso cominciato subito dopo la guerra. Tengano fede alle illuminazioni che ha loro dato la guerra e il cinema italiano contribuirà davvero a farci vedere la reale durata del dolore dell'uomo e della sua presenza nel giorno, non un uomo metafisico, ma l'uomo che incontriamo all'angolo della nostra strada, per cui a questa reale durata dovrà corrispondere un reale apporto della nostra solidarietà.

C. Z.

Cinema italiano *ieri*

di Alessandro Blasetti

Il cinema italiano di oggi — lo verremo dimostrando più avanti — è nato, sotto certi aspetti, dalle macerie dolorose dell'anno zero. Molti suoi lieviti, tuttavia, molti suoi temi ed aspetti eran già vivi e operanti nel cinema italiano d'anteguerra, soprattutto là dove si ebbe, come unica aspirazione poetica, la verità. Del cinema di ieri Alessandro Blasetti è stato, oltre che attento testimone, uno degli artefici principali. Si è voluto quindi che lui ritrovasse nel filone dei suoi ricordi quei dati che, ieri, hanno gloriosamente presupposto il nostro cinema attuale. Queste pagine non vogliono, perciò, costituire un'analisi storica, ma un frammento di « memorie ». Dato il loro autore, però, è un po' come se fossero le « Memorie del cinema italiano ».





A. Blasetti: *1860* (1932)

Quando Zavattini dice che c'è nel cinema italiano qualche cosa di più duraturo del successo di una formula e cioè un bisogno di verità, guarda al presente e all'avvenire, ma si rivolge anche al passato.

Questo bisogno di verità comunque riconoscibile nelle opere di tutti i principali autori e registi della « nuova scuola italiana », sottintende una comune condizione morale che non può essere spuntata da un giorno all'altro come un fungo; ma che è nata, al contrario, su di una certa tradizione ed è giunta ad esprimersi con chiarezza solo perchè cercava, vagliava e affinava da anni il suo linguaggio.

Un modo di riassumere la folla di opere e di nomi compresa nel cinema italiano prima di quello che Rondi chiama l'*anno zero*, potrà consistere, credo, nel ricercarvi e ricordare gli antenati che competono di diritto a *Roma città aperta* ed a *Ladri di biciclette*, negando giustificazione al senso di imprevisto che ha spesso accompagnato i loro successi; (e sarà il modo che renderà meno inutilmente biografici questi ricordi).

Rossellini, De Sica, Visconti, De Robertis, Vergano, Castellani, Lattuada, De Santis, Germi, Zampa, tutti noi già operavamo da tempo prima della guerra nel cinema italiano; forse con minore maturità, certo con vincoli politici — spesso, poi, esagerati dalla cronaca — che ci limitavano; ma in coerenza morale e stilistica facilmente documentabile con quello che abbiamo fatto poi. Nostri autori furono, anche allora, quelli che ci offrirono poi la materia fondamentale — il soggetto — dei successi del nostro cinema: da Amidei e Giacomo De Benedetti a Zavattini, da Tellini a Aldo De Benedetti, dallo stesso Castellani a Mario Soldati, da Ivo Perilli a Ercole Patti, per tacere di quell'autentico produttore ed autore che è Giuseppe Amato. Da oltre un decennio, Emilio Cecchi e Libero Solaroli, infine, guidavano ed assistevano il nostro comune lavoro.

Esperia Sperani



Basta il fatto che tutti i nomi ai quali è legata la affermazione del cinema italiano nel dopoguerra siano stati durante e prima del conflitto attivamente operanti — come in una scuola comune — nei nostri teatri di posa, per ribadire la verità che gli uomini della « nuova scuola italiana » non erano nuovi, che la loro condizione morale ed il loro stile si erano venuti formando in un clima unico ed antico più della loro singola attività professionale, che il nostro « bisogno di verità » preesisteva: era nella nostra non improvvisabile maturità umana, quella cui si deve se la nota dominante, in senso lato, di tutte le opere della « nuova scuola » è stata l'accusa non di altri, ma di noi stessi, uomini più che italiani, è stata la sincerità civile delle nostre ammissioni e confessioni: *mea culpa* espresso senza tragicità quacquere nè pietismi bigotti; con termini desolati ed umili, semplici e convinti, con maturato bisogno di verità.

Entrai per la prima volta in un teatro di posa nel 1919, un agosto pieno di fiori e di speranze. Era la vecchia « Cines » di Via Veio, mi avevano assunto come comparsa per un film di Mario Caserini. (Caserini; Camerini allora era un « aspirante » come me).

Va precisato subito però, che mi pagarono da comparsa, dieci lire, ma lavorai da generico. Eravamo soltanto in due, due testimoni del delitto, a partire in automobile quella mattina insieme ai due attori principali, per un esterno nell'oliveto sotto Tivoli. Peña, un divo spagnolo, scappava lungo i terrazzi che digradano a valle, era raggiunto e abbattuto a bruciapelo da un colpo di revolver. Primo piano dello sparatore con vampa e fumo del colpo esploso contro la macchina. Primo piano dello sparato, Peña, il quale escluse subito che il colpo venisse ripetuto dalla macchina contro di lui perchè il fumo, partito dalla inquadratura dell'assassino, arrivasse in quella della vittima dando il senso « vero » del ferimento.

Francesca Bertini



Peña temeva che quella ricerca del « vero » nelle circostanze, menomasse la sua potenza interpretativa. Bastava che egli spalancasse le braccia e rotolasse a terra in un urlo, diceva, e il pubblico non avrebbe chiesto altro. Caserini ci mise un'ora e mezzo. Ma alla fine il « divo » non allargò le braccia, portò le mani alla gola: non rotolò a terra, vi si afflosciò, perchè era « vero » così. E quando all'arrivo del colpo — fallito il tentativo del fumo di sigaro perchè non si vedeva, quello della polvere perchè si vedeva troppo, quello dello sbuffo della sigaretta che io, nel trasporto del noviziato, avevo sperimentato di mia iniziativa subito incenerito da uno sguardo del « direttore di scena » — il divo dovè sopportare proprio quello del revolver esploso a fianco della macchina da presa, perchè era « vero » così.

Ben presto, però, appresi che il mio sacro fuoco era eccessivo per il mestiere di comparsa cui non convengono entusiasmi, slanci, iniziative non richieste. Un segretario di scena, Bartolozzi, me lo dimostrò mettendomi alla porta (e fece benissimo, poi ha sempre lavorato con me); cosicchè dopo un trimestre, con amarezza, dovetti allontanarmi dalle fortune della carriera intrapresa.

Ma avevo già perlustrato, oltre la « Cines », la « Caesar », la « Palatino », la « Tiber ». Ricordo ancora con sgomento le orbite buie di Lia Formia, la turrita chioma bionda di Hesperia; ricordo ancora con allegria le volute sopracciliari a montagna russa di Tullio Carminati implorante amore (e lui stesso nella signorile misura oggi conquistata ne sorriderà con me, magari con una punta di rimpianto); ricordo che la caramella di Lucio D'Ambra calò come un sipario di cristallo tra me e il cinema dandomi il senso dell'irraggiungibile; e che il gestire da pupo siciliano del geniale Caramba — ero riuscito a conquistarmi le assise di « portatore del Papa » nel suo *Cesare Borgia* — mi ritornava in sogno la notte con l'incubo di certe allucinazioni.

Emilio Ghione



Ricordo di aver visto un giorno una specie di uomo-fulmine traversare il cortile della « Cines » distribuendo sorrisi e saluti che sembravano scariche elettriche a zig-zag: era il già celebre « *metteur en scène* » Carmine Gallone che aveva vinto la maratona della velocità produttiva: un film in cinque giorni. Ricordo che mi incantai come un collegiale (d'allora) incontrando Enrico Guazzoni regista serio e sobrio dello stupendo primo « Quo Vadis? ».

Il capriccio degli Dei dell'Olimpo non mi concesse di posare lo sguardo sulle divissime Lydia Borelli, Francesca Bertini, Leda Gys e Pina Menichelli che lavoravano in stabilimenti i cui cancelli avevano avuto ragione della mia pervicacia. E non potei avvicinare nemmeno uno dei miei preferiti: Novelli, Ghione, Capozzi, Serena, nemmeno una delle mie preferite: Diana Karenne, Maria Jacobini, Soava Gallone. Ma ricordo che si parlava di loro come di rappresentanti di una corrente nuova, « più moderna » si diceva. Erano infatti gli attori più convinti, più misurati, più « veri ». *Lea* di Cavallotti era stato un trionfo per la non bella ma intensissima Diana Karenne; e Gennaro Righelli aveva portato in primissimo piano nel favore del pubblico la semplice, umana Maria Jacobini con una collana di film tra i quali la *Casa di vetro*.

Già ormai la cerula pupilla di André Habay e la bellezza da manichino di Alberto Collo e di Luigi Serventi tramontavano. E proprio pochi giorni prima la mia ingloriosa uscita dai teatri si parlava con entusiasmo di un giovanissimo, moderno « direttore di scena », contrario a tutte le tendenze melodrammatiche tradizionali, sia nei soggetti che nella recitazione: Augusto Genina. Il quale, poco più tardi, doveva portarsi in teatro in qualità di assistente, stavolta sì, Mario Camerini. Ma non li conobbi allora. Ricevuta la lezione di Bartolozzi, avevo deciso di ritornare all'università della Sapienza, a quelle di Enrico Ferri.

Amleto Novelli





Rossi-Pianelli: *Il perdono* (1910)

Quando mi riavvicinai al cinema, il mio sacro fuoco, per quanto compresso e fatto più violento dagli anni della laurea e del matrimonio, non poteva molestare più nessuno. Tutti i teatri di posa romani erano abitati soltanto da ragni e da topi; polvere e pioggia vi calavano in libera alternativa dalle crollanti tettoie di vetro; e una fertile melma aveva dato rigoglio, ovunque, ad appezzamenti di verde variegato.

Era il 1925. L'abile manovra finanziaria diretta a soffocare l'invadenza su tutti i mercati della cinematografia italiana, a stroncare la sua provocazione delle vendite a « scatola chiusa », era riuscita. La *Unione Cinematografica Italiana* aveva tanto bene potenziato la nostra produzione, riunendo in un solo blocco tutte le marche e tutti i nomi accreditati, abolendo la libera concorrenza tra loro, irridendo la qualità e puntando sul « sano criterio industriale » della quantità, che dopo l'ultimo blocco di vendite a « scatola chiusa », quel che gli acquirenti ci trovarono dentro fu cosa che li sconsigliò per l'avvenire di comprare anche a scatola aperta.

E così il giuoco (costoso solo in apparenza per chi pagò il deficit, perchè i van-



M. Caserini: *Giovanni dalle Bande Nere* (1911)

taggi delle contropartite li conosceremo soltanto il giorno del Giudizio Universale) fu fatto. Finito il credito — conclusero piangendo i finanziatori — finita purtroppo l'industria. Era chiaro, deduttivo, ineccepibile. Genina, dopo il suo umanissimo *Focolare spento*, Mario Bonnard, regista ed interprete di quel singolare film che fu *La morte piange, ride e poi si annoia*, Carmine Gallone, dopo la felice impresa di *Cavalcata Ardente*, Amleto Palermi, Gennaro Righelli, tutti insomma i nostri registi più validi ed i loro attori, presero le vie della Germania e della Francia.

Per soprammercato, a sgomentarci con la irragiungibile potenza finanziaria della concorrenza, gli americani vennero a produrre in Italia il *Ben-Hur*; e si videro i milioni di allora, miliardi di oggi, correre a fiumi. Tra l'altro nessuno dei nostri teatri fu ritenuto idoneo per la nuova tecnica: se ne costruì uno, immenso, nell'area della « Cines ».

Non c'era ormai nient'altro da fare che dar libero corso all'altro fiume, sia in Italia che su tutti i mercati acquisiti con il lavoro di anni: al fiume dei nuovi film di Pearl Withe e di Scheldon Lewis, di Costello e di Mary Pickford.



D. Gaido: *Dante* (1919)

Era dunque il 1925 quando mi riavvicinai al cinema. Era destino che dovessi farlo, anche stavolta, nella più mortificante umiltà. « L'Impero » era il più dinamico ed il meno letto dei quotidiani romani. Allora il redattore cinematografico di un quotidiano, quando era ammesso e tollerato, a prescindere dal fatto che non doveva nemmeno sperare di vedere mai una lira, era sottoposto all'autorità del correttore di bozze. Io entrai a « L'Impero » come redattore cinematografico. Carli e Settimelli, i direttori, per il loro spirito anti-conformista al quale non sfuggiva affatto l'importanza avvenire della nuova arte, finirono per accordarmi un po' di spazio. E così iniziai una rubrica, « Lo Schermo », che, un anno dopo, debordò dagli angusti limiti in cui era costretta in quelle colonne e divenne testata di un periodico: era sorto, dicemmo subito, « per ridare all'Italia il suo cinematografo » (e appunto « *cinematografo* » decidemmo di chiamarlo dopo il primo anno di fortunose battaglie). Del nostro gruppo entrarono quasi subito a far parte Umberto Masetti, Libero Solaroli, Mario Serandrei, Umberto Barbaro, Aldo Vergano, Goffredo Alessandrini, Gino Mazucchi, Francesco Pasinetti, Ferdinando Poggioli, Corrado D'Errico, Gaetano Carancini, Marcello Gallian, Giacinto Solito. Contammo tra i primi assidui collaboratori Antonelli, A. G. Bragaglia e Bontempelli.

E. Ghione: *La mia vita per la tua* (1914)





A. De Benedetti: *Marco Visconti* (1920)

Nell'editoriale del n. 11 dell'Anno I, 30 ottobre 1926, Massimo Bontempelli scriveva:

« *Il cinema " puro " come tutte le purità è distruttivo. Il cinema sta nel suo nascere come spettacolo, nel dover rispondere ad una necessità: essere popolare. Esso vive in quanto c'è un milione d'occhi che guardano. Naturalmente il mestierante è distruttivo e assurdo quanto il " puro ". Il successo si può ottenerlo da schiavi o da padroni* ».

« *L'arte cinematografica può diventare il fuoco centrale della espressione di un tempo e la più efficace educazione di un popolo. Credo che il cinema italiano diventerà in questo secolo quello che fu l'arte italiana del rinascimento* ».

Ottobre 1926. L'unico serio industriale del tempo, Stefano Pittaluga, era il bersaglio dei nostri feroci colpi di punta per la sua completa sfiducia nella produzione. Il mondo del teatro e delle lettere, in blocco, salvo i nomi che ho citato, gratificava della sua indifferenza o addirittura del suo disprezzo il cinematografo.

E Massimo Bontempelli scriveva:

« *Credo che il cinema italiano diventerà in questo secolo quello che fu l'arte italiana nel Rinascimento* ».

Parole che sembrano scritte dopo *Roma città aperta* e *Ladri di biciclette*.

Ottobre 1926. Vent'anni prima.

L. D'Ambra: *Il re, le torri e gli alfieri* (1916)





A. Genina: *Cirano di Bergerac* (1922)

Le nostre preferenze andavano, per il cinema estero, innanzitutto a King Vidor (*Grande Parata* fu il primo film americano che accogliemmo con partecipazione, toccati da quella realistica immagine della guerra, e *La Folla* ribadì i nostri entusiasmi) a Erich Von Stroheim (spietato analizzatore, psicanalista addirittura in *Femmine folli* e *Marcia nuziale*) a David W. Griffith (*Intollerance* era stata la prima condanna della violenza sociale) e, naturalmente, a Charlie Chaplin, il più « vero » di tutti gli uomini del cinema nel suo « antiverismo » clownesco di grande poeta. Leggevamo attentamente quel che ci perveniva dei russi, Eisenstein, Pudowkin, Nicolaj Ekk. Ma dovevamo attendere ancora qualche anno prima di vedere *Potemkin*, *Linea generale*, *Tempesta sull'Asia* e *Cammino verso la vita* che ebbero poi tutta la ammirazione ed il più attento studio degli uomini del cinema italiano; chiaro sintomo, questo, del loro naturale orientamento verso un integrale « bisogno di verità ».

G. Pastrone: *Cabiria* (1913)



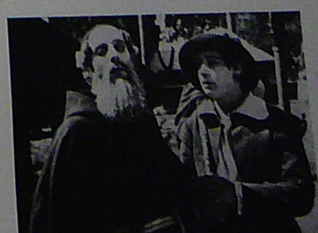
Tra gli italiani, che cercavamo di sostenere tutti per reazione allo sciocco snobismo denigratorio



Maciste alla guerra (1919)

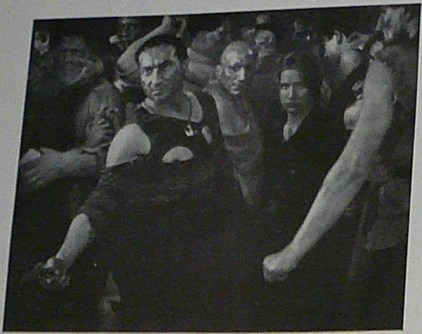
degli ambienti responsabili, le nostre speranze si puntavano su Righelli a causa del suo *Rouge et Noir* e soprattutto su Genina, l'unico che improntasse i suoi lavori ad un carattere che si poteva già dire nostro; il più qualificato dell'antica generazione ad esprimere fin da allora il collegamento con la nuova, cui poi doveva dare opere — come l'*Assedio dell'Alcazar* ed il recente *Cielo sulla palude* — che, sia per il tema, sia per il carattere documentario, sia per la coralità ambientale ed il tono fotografico, questa sua posizione riconfermano in pieno.

M. Bonnard: *I promessi sposi* (1923)

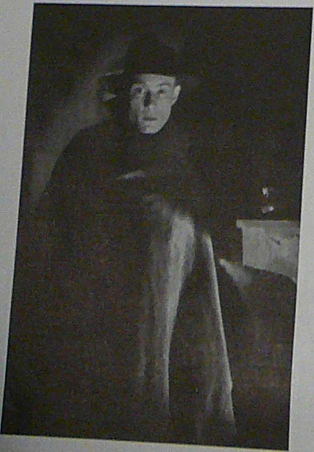


Il nostro gruppo, il suo fervore, anzi il suo fermento, crescevano di giorno in giorno; e non bastarono più le colonne di « *Cinematografo* » nè quelle de « *Lo Spettacolo d'Italia* » (altro periodico che avevamo affiancato al primo) a contenerli. Decidemmo di « passare all'azione ». Radunammo i nostri risparmi, aprimmo una sottoscrizione azionaria, trovammo affettuosi sostenitori e fondammo la « Augustus », società di produzione italiana.

« Sole »



Si scrisse allora a proposito del *realismo* del film *Sole*:
« L'Italia letteraria »: « ...*per la prima volta i villani sono villani davvero, i lavoratori lavoratori, la palude palude, il clima quello umido e nebbioso, quello ''vero'' delle Pontine... Possiamo finalmente credere che con questa prova sia cominciata non la rinascita ma addirittura il rinascimento del cinema italiano* » (Alberto Cecchi).



Il 20 dicembre 1928 demmo il primo colpo di manovella (realmente perchè si girava ancora a mano) al film *Sole* nel nostro teatro di Via Mondovì — quello stesso, fatidico, che doveva incendiarsi, come a chiudere un ciclo allora aperto, dopo aver ospitato *Ladri di biciclette* —. Gli impianti erano stati creati da noi stessi sotto la direzione di Ernesto Cauda che ci fece importare in Italia la illuminazione a incandescenza. Autore del soggetto era stato, con me e con la consulenza di tutti, Aldo Vergano; si iniziava come scenografo Gastone Medin, come regista il sottoscritto. La domenica 16 giugno 1929 il film venne presentato al cinema « Corso » di Roma ed il successo fu tale da piombarmi nella più inerte amarezza perchè realizzai subito che la migliore stagione della mia vita si era ormai conclusa, per sempre.

Ricordo quel giorno e quel successo perchè serve a documentare che non soltanto in me, non soltanto in noi, nel nostro gruppo, ma nel clima generale rispecchiato dal film, e riconosciutosi nel film, fosse già evidente il naturale fondamento di quella che oggi si chiama « la scuola del neo-realismo ».

« Tevere » - « ... il ritmo vivace ma aderente, la scenografia non pittoresca, gli interpreti non attori, non truccati, non belli, non " divi ", ma immediati, composti, sinceri... » (Corrado Pavolini).
« La Tribuna » - « ... un mondo nostro, un problema nostro, con gente nostra. Uno spirito che concepisce il cinema come rappresentazione insieme drammatica e lirica del " vero "... ». (Arnaldo Frateili).



E questo fa cadere giusta la considerazione che a l'indirizzo della nuova scuola, alla formazione ed alla convalida delle sue tendenze, la stampa italiana ha contribuito al punto di meritare senza dubbio, allora come oggi (nella rilevante schiera delle sue firme serie, oneste e quindi ascoltate il cui valore non può essere intaccato dalla maggior folla di scrittorelli improvvisati, sentenziosi o turibolari) di condividerne i successi. Da Giuseppe Prezzolini che fin dal 1914 scriveva:

« *Il cinematografo dovrebbe diventare una scuola di verità e di italianità. Tutta la nazione per scenario e quanto agli eroi basterebbe cercarli per le strade* », attraverso Ricciotto Canudo, lo scrittore barese morto in Francia nel 1923: « *La settima arte è sopratutto una visione essenziale della vita. I soli film storici sono evidentemente quelli che si chiamano " attualità " tra i quali i più tragici sono i documentari di guerra* », fino alla numerosa schiera dei giovani di oggi che con quotidiano rigore seguono i risultati del nostro lavoro, la stampa italiana ha conseguito il diritto di essere riconosciuta partecipe essenziale delle nostre affermazioni.





M. Camerini: *Rotaie* (1929) --->



M. Camerini: *Il cappello a tre punte* (1934)

M. Camerini: *Figarò e la sua gran giornata* (1931)



Cosicchè, accanto ai nostri, nell'albo delle odierne vittorie del cinema italiano, debbono essere ricordati anche i nomi, ad esempio, di quel primo gruppo di letterati e giornalisti che uscirono dalla proiezione di *Uomini che mascalzoni* di Mario Camerini — nella ormai lontana primavera del 1932 — con facce esultanti come se avessero conseguito un trionfo personale: Filippo Sacchi, Mario Gromo, Sandro De Feo, Mario Pannunzio, Achille Vesce, Antonio Petrucci, Gino Visentini.

« Anno primo, numero uno! » esclamò tra loro una voce commossa e le fece eco un coro; lo ripetevano tutti, mi ricordo, come un *leit-motiv* subito accettato. Ed il loro entusiasmo nasceva proprio dal fatto che quel film, gaio e bonario, appagava, appunto, il comune « bisogno di verità »; era una aperta reazione all'« epicismo ufficiale » del momento; era, fra tanti strilli, un discorso sottovoce, fra tante grinte, un sorriso; era una specie di atto di umiltà che consentiva l'amore per un mondo nostro, dato che non ne proponeva una esaltazione retorica. E poi era vivo nella recitazione su cui spiccava quella del primo grande attore che il teatro abbia dato al cinema per merito di Camerini: Vittorio De Sica.

Si era iniziata alla « Cines », con *Gli uomini che mascalzoni*, la direzione di Emilio Cecchi.



← M. Camerini: *T'amerò sempre* (1934)

Fu allora che Pirandello e Moravia, Malaparte e Longanesi, Zavattini e Soldati, vennero accostandosi al nostro cinema demolendone in vario modo, più che i relitti melodrammatici e i ghirigori floreali, le velleità iperboliche del dannunzianesimo e dei paradossi futuristi avanzanti, con l'autorità di un intellettualismo ufficioso, fin dai primi sintomi della ripresa. Fu allora, cioè, che il mondo delle lettere e della cultura si volse, quasi in blocco, con attenzione al film italiano.



M. Camerini: *Gli uomini che mascalzoni!* (1932)

Fu allora che venne impostata la prima collana di documentari d'arte come contributo del cinema alla cultura, come testimonianza e divulgazione di opere e uomini italiani, come palestra di nuovi cervelli; per essa Emilio Cecchi accostò alla regia F. M. Poggioli, Aldo Vergano, Umberto Barbaro, Mario Serandrei, Ivo Perilli e lasciò alcuni «pezzi» come *Ventre di una grande città*, *Paestum*, *Assisi*, *Cantieri dell'Adriatico*, *Zara* ancora oggi ricordati con interesse. A fianco, intanto, procedeva la lavorazione normale che dette, oltre a *Uomini che mascalzoni*, *Tavola dei poveri* di Raffaele Viviani, *Acciaio* di Walter Ruttmann e *1860*, soggetto di Gino Mazucchi il quale prima di scomparire ebbe così la gioia di non essersi sbagliato quando scriveva: « ...*oggi si richiede che la trama sia la più naturale, la più semplice, la più umana possibile* ».

M. Camerini: *Darò un milione* (1935)





Emilio Cecchi sul campo di Calatafimi al tempo di « *1860* » (1932)



A. Blasetti: « *1860* » (1932)

W. Ruttmann: *Acciaio* (1933)



Mi sembra appena un paio di anni fa quell'estate del 1932, sotto i lecci del vialetto dinanzi alla direzione della « Cines » di Via Veio. Rivedo proprio con nitidezza di primo piano un Emilio Cecchi, picchiettato di sole, la pipa tra i denti, le mani in tasca, l'occhio assorto e distratto tra le breccole. « Si guardi le noterelle dell'Abba » mi disse; e siccome io — che ero lì per avere un suo indirizzo prima di iniziare la sceneggiatura di *1860* — attendevo il resto, con uno dei suoi scatti di cordiale impazienza levò il capo a fissarmi e ripetè: « Si guardi le noterelle dell'Abba, c'è una edizione Bietti, se la procuri, lì c'è tutto ».

Appresi così che Giuseppe Cesare Abba, uno dei Mille, aveva redatto alcune noterelle intitolate « Da Quarto al Faro », una specie di diario giornalistico della spedizione; e constatai che quelle pagine, con la grazia delle cose semplici e « viste », offrivano una testimonianza autentica, erano un documento della verità di quegli uomini e di quei giorni. E' così che si deve in gran parte a Giuseppe Cesare Abba — e a Emilio Cecchi — se gli italiani di oggi, rivedendo il film, si riconoscono in quelli di allora, in quelli « veri » di sempre. « Si guardi le noterelle dell'Abba ». Era soltanto l'indirizzo per *1860*?

Come la morte di Stefano Pittaluga (1931) non aveva potuto arrestare la grossa macchina industriale da lui rimessa in moto, così il saluto che Emilio Cecchi dette un anno dopo agli stabilimenti, abbandonando le strenue lotte sostenute con i « tecnici » ed i « pratici », non arrestò il flusso, ormai avviato, del mondo delle lettere e della poesia verso il cinema. Anche se, uscito



Il regista Alessandro Blasetti ai tempi di *Sole* (1929).

lui, nei teatri tornò ad irrompere, con la furia dei vizi contenuti, il marasma commerciale che dilagò sotto l'insegna del « telefono bianco » (e dal quale solo Mario Camerini seppe difendersi; io, prostrato dall'esito commerciale di *1860*, mi lasciai vilmente travolgere dall'*Impiegata di papà*) il buon seme seguitò, a dar frutti e fino ad oggi.

Frattanto lo Stato, vedendo risvegliata la stampa e risorto miracolosamente l'interesse del pubblico che, per l'avvento del « parlato » preferiva francamente il film italiano a quello americano, si rese conto che era giunto il momento di cominciare ad occuparsi del cinema.

Ebbe inizio così il periodo « ufficiale » della cinematografia italiana, quello in cui tutto dovè rientrare, direttamente o no, nell'orbita del Ministero della Cultura Popolare.

La corrente realistica non era stata ancora scoperta e classificata come un successo; ma lo fu subito — prova della sua già efficente esistenza — come pericolo e come minaccia « borghese ». I due primi film che caddero sotto la censura del nuovo ministero furono *Il cappello a tre punte* di Mario Camerini e il mio *Vecchia Guardia* (1934). Va detto subito però che *Il cappello a tre punte*, pur dovendo accettare tagli e modifiche, ebbe in seguito libero corso di proiezione e la stampa potè accoglierlo con l'entusiasmo che l'opera meritava e che tutti ricordano; mentre ugual sorte toccava al mio *Vecchia Guardia* lasciato, peraltro, quasi intatto.

Lacune ed errori del periodo sono ormai di dominio pubblico: l'unicità di comando e di criteri, la retorica ufficiale di questi criteri che favoriva certe tendenze ed elementi artistici e via dicendo.



A. Blasetti: *1860* (1932)

A. Blasetti: *Vecchia guardia* (1934)




1

1) C. Mastrocinque: *Inventiamo l'amore* (1939) - 2) M. Mattoli: *Felicita Colombo* (1937) - 3) C. L. Bragaglia: *L'amore si fa così* (1940) - 4) C. Mastrocinque: *L'ultimo ballo* (1941).


2



3


4

Mi sembra inutile insistere sull'argomento di queste accuse se non per una considerazione: che tutti, sia pure soltanto accettandole, vi abbiamo la nostra brava parte di colpa.

Tanto più che, se durante questo periodo « ufficiale » la tendenza realistica, definita « borghese », fu ostacolata ed invisa (chi disse poi « combattuta » peccò di retorica eroica, forse per abitudine) questo, lungi dall'impedire, favorì il suo sviluppo e la sua successiva affermazione. Il suo sviluppo si avvantaggiò, non solo a causa del vasto rinnovo degli impianti tecnici che mise le nostre possibilità di espressione alla pari con le massime industrie europee, ma specialmente a causa dell'intensità del ritmo di lavorazione, e dunque della massa di esperienze — si giunse ai cento film annui — concessa ad uomini, a « generi », a metodi. Quanto alla sua affermazione successiva quegli anni vi provvidero con la spinta, fatale, della reazione ai freni, ai controlli, ai limiti che le si imponevano. Caduti sulle macerie della liberazione gli argini che lo avevano raccolto, il fiume straripò nella comprensibile ma ingiustificata meraviglia che sappiamo. E ci volle qualche anno perchè si chiarisse che un tale volume di acque non poteva essere scaturito da un momento all'altro. Fu *Quattro passi tra le nuvole* che cominciò a rimettere le cose a posto. Qualcuno, infatti, sorrise della critica francese che aveva classificato il film nella « nuova scuola » sorta dopo


1

1) M. Neufeld: *La casa del peccato* (1939) - 2) M. Bonnard: *Il feroce Saladino* (1937) - 3) G. Guazzoni: *Ho perduto mio marito* (1941) - 4) C. L. Bragaglia: *Violette nei capelli* (1942).

la liberazione; ma presto si dovè ammettere che la critica francese aveva pienamente ragione. Quel film era del 1942, ma questo non voleva dire che la « nuova scuola » fosse venuta solo tre anni e molti eventi dopo; indicava, al contrario, che la sua nascita risaliva a molti anni e molti eventi prima. Tanto è vero che *Quattro passi tra le nuvole* non rappresentava l'affermazione di un nome, ma di un grappolo di nomi tutti legati alla « nuova scuola »: produttore, autori, sceneggiatori, regista. Tanto è vero che Rossellini, De Sica, Vergano, Lattuada, Castellani, Soldati erano già pervenuti alla regia molto tempo prima di quel film e Germi, Zampa, De Santis vi si stavano accostando con sicure promesse.


2

Prima di parlare dei film di questo periodo non ne vanno dimenticati altri due che appartengono al periodo precedente: *T'amerò sempre* di Mario Camerini e *Seconda B* di Goffredo Alessandrini, da un soggetto di Umberto Barbaro.


3

Il primo (1933) per le sue intenzioni analitiche di certo ambiente mondano sciocco e corrotto, evidenti e riuscite, nonostante la levità romantica della storia; il secondo (1934) per l'interesse delle sue puntualità psicologiche affioranti, con ricorrente coerenza, dal bonario umorismo satirico di cui era piacevolmente pervaso tutto il film (e per le quali si parlò anche di psicanalisi).


4



A sinistra: Il regista Goffredo Alessandrini: ai tempi di « *Seconda B* » - *A destra:* G. Alessandrini: «*Seconda B*» (1944).





G. Brignone: *Passaporto rosso* (1935)

G. Alessandrini: *Cavalleria* (1936)



Quanto al periodo « ufficiale » il primo film che torna alla memoria — per altro vi si affermò il forte temperamento di Isa Miranda, già rivelatasi nella *Signora di tutti* — è *Passaporto Rosso*, diretto da Guido Brignone. Realtà di problema e di ambiente conferivano al film un'autenticità di immagini e di momenti innegabile.

Nello stesso tempo (1935) Alessandrini realizzava il *Don Bosco*, primo film che avesse il coraggio di dare a un sacerdote la parte del protagonista e con intendimenti molto più umani che agiografici; e l'anno dopo quel *Cavalleria* che molti ritengono, credo a ragione, il suo miglior film. Soggetto ed assistenza furono di Oreste Biancoli; e qui la vena romantica della storia parve conseguente ed integrativa del mondo elegante e galante degli ufficiali di cavalleria del quale il film, sia pure attraverso qualche macchiettismo da commedia, presentava un quadro vivo, completo, « vero ». La interpretazione era singolarmente intonata sopratutto nei protagonisti: Elisa Cegani, Amedeo Nazzari, Mario Ferrari, e in una parte di fianco Anna Magnani, al suo primo esordio. Aveva collaborato alla sceneggiatura Aldo Vergano. Roberto Rossellini collaborò invece alla sceneggiatura di *Luciano Serra pilota* (1938) altro film di Alessandrini che, come *Giarabub* (1942), (prescindendo da ogni valutazione politica estra-





A sinistra: Tipi di alpini reclutati fra i coloni di Littoria per le « Scarpe al sole » di M. Elter (1936) - A destra il regista Augusto Genina.

nea alla identificazione degli elementi che ci interessano) trasportò la vicenda nella cronaca reale, attuale e « vera », facendone, intanto, « clima » del dramma, se non ancora completamente argomento, perchè chiamava a sostegno uno schema di « intreccio ».

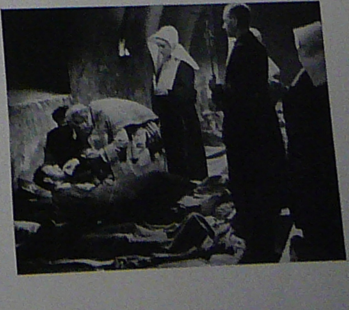
(E qui, per analogia, torna a mente il già citato *Assedio de l'Alcazar* di Augusto Genina che molto più del precedente *Squadrone bianco* segna una chiara premessa di tono e di gusto).

Sintomatico di un fenomeno di maturazione generale fu che l'Africa e la sua cronaca drammatica di quei giorni attrassero persino l'anti-retorico per eccellenza, Mario Camerini. Dopo *Darò un milione* (che segna l'ingresso di Cesare Zavattini nel cinema - 1935), film sorridente in cui il suo bonario umorismo si era incontrato con la fantasiosa satira umana dell'autore, e dopo *Ma non è una cosa seria*, dalla commedia di Luigi Pirandello (film che segnò la rivelazione di Elisa Cegani a fianco dell'immancabile interprete cameriniano Vittorio De Sica), Camerini partì per l'Eritrea a realizzarvi *Il grande appello*. Anche questo film si basa sull'« intreccio », ma la cronaca dei fatti reali vi è raccontata con un'obiettività e, spesso, con una tal verità che sono il segno evidente del maturarsi dei tempi.



A. Genina: *Squadrone bianco* (1936)

A. Genina: *L'assedio dell'Alcazar* (1940)





A. Blasetti: *Quattro passi tra le nuvole* (1942)

Quanto a me, dopo essere stato attratto dalla cronaca e dall'attuale con *1860* e con *Vecchia Guardia*, sentii il bisogno di distaccarmene sempre di più. Forse per il disordine degli istinti e degli impulsi che molti mi rimproverano, forse per un certo loro ordine che, se da un lato mi trasporta all'ammirazione dell'eroismo quando combattere è necessario, dall'altro mi fa accettare solo molto raramente le giustificazioni umane di questa cruenta necessità. E così da un *Aldebaran* (1936), film di intreccio normale nel quadro generico della marina italiana, passai al *Fieramosca* (1937), romantica vicenda *d'autrefois*, dedicata a quei pochi italiani che avevan saputo mantenere una dignità mentre l'Italia era contesa tra francesi e spagnoli, al *Salvator Rosa* (1939) fantasiosa sto-

A. Blasetti: *Un'avventura di Salvator Rosa* (1940)



ria di un burlesco eroe che difende il popolo dal bizzarro egoismo di una castellana, e infine alla *Corona di Ferro* (1940), che era addirittura una favola con pretese di leggenda, accusa e dannazione di un re violento e condanna della guerra. L'amarezza in cui mi piombò la critica, che di questo mio ultimo sforzo vide solo errori e lacune, mi condusse a realizzare *Cena delle beffe* e *Quattro passi tra le nuvole*, del successo dei quali, quindi, sono fondamentalmente incolpevole. All'attivo di questo mio periodo fu l'aver prediletto, come autore ed assistente, Renato Castellani che proveniva già dalle esperienze di Genina e di Camerini; e di aver creduto in Pietro Germi, attore e regista, portandolo in seguito, dall'assistenza di scena alla regia, con *Il testimone*.



A. Blasetti: *Quattro passi tra le nuvole* (1942)

A. Blasetti: *Ettore Fieramosca* (1937)





Intanto la « nuova generazione » si veniva formando.

Mario Soldati, dopo aver collaborato fin dai tempi di Emilio Cecchi all'elevazione del tono e del gusto di innumerevoli film come sceneggiatore e come assistente alla regìa, e dopo primi contatti irrilevanti con il teatro di posa, realizzò quel *Piccolo mondo antico* (1940) che, con il suo amore per il Piemonte, ci dette sequenze memorabili per la felice fusione di una verità toccante, di una acuta indagine di ambienti e persone, con la rara bellezza delle immagini, mai fine a se stessa, mai esorbitante i confini dell'equilibrio. Film da ricordare anche perchè rappresenta ancora la migliore interpretazione di Alida Valli.

Renato Castellani affrontava la regìa un anno dopo con *Il colpo di pistola* che stupì tutti per la maturità e la sicurezza che il giovane regista manifestava alla sua prima esperienza.



A Sinistra: M. Soldati: *Malombra* (1942) — *Piccolo mondo antico* (1940); A. Lattuada: *Giacomo l'idealista* (1942). *Sotto:* R. Castellani: *Zazà* (1943).







Alberto Lattuada, da tempo studioso del cinema (lo ricordo ragazzo, come Castellani, tra gli appassionati del gruppo milanese fin dal 1932) aveva frattanto collaborato alla sceneggiatura di due film di punta *Piccolo mondo antico* e *Sissignora*, storia di una serva — tanto basti a fissarne la tendenza — che il caro Ferdinando Maria Poggioli diresse con grande sensibilità (1941) un anno prima di quel suo *Gelosia* e di quelle *Sorelle Materassi* che rendono più acuto il rammarico per la sua prematura scomparsa.

Dalla sceneggiatura, Lattuada passò alla regia con *Giacomo l'idealista* i cui pregi possono definirsi analoghi a quelli di *Piccolo mondo antico*.

Il « bisogno di verità » portando la gran parte della nuova generazione al costume, alla fantasia, ad argomenti lontani dalla realtà, cominciava ad esprimersi come « bisogno di non mentire ».



A destra: M. Poggioli: *Sissignora* (1941) — *Sorelle Materassi* (1941) — *La morte civile* (1942). Sotto: M. Poggioli: *Gelosia* (1942).







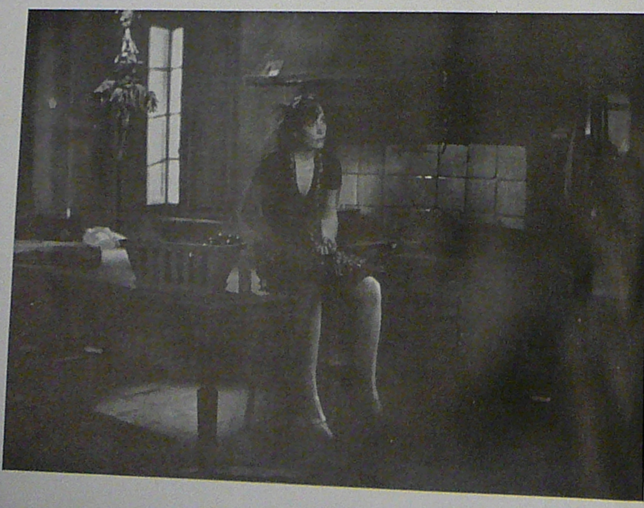
L. Visconti: *Ossessione* (1943)

E nemmeno Luchino Visconti scelse, per il suo esordio, un tema attuale; si disse che il suo *Ossessione* (1943) risentiva della scuola di Renoir del quale egli era stato assistente.

A me non sembra che la raffinatezza plastica, le ricerche stilistiche, il compiacimento nei dettagli dell'italiano abbiano rapporti con il vigore tutto sociale del regista francese, anche se a certo gusto francese, in genere, possano giustificare richiami.

Con *Ossessione*, per me, entra nel cinema italiano, inquadrato in una estetica che lo regge, il problema sessuale affrontato con coraggio e violenza. E non è dir poco come contributo ad una scuola realistica anche perchè va aggiunto che la forza delle immagini di quasi tutto quel film è tale da non potersi facilmente dimenticare.

L. Visconti: *Ossessione* (1943)





V. De Sica: *I bambini ci guardano* (1943)

Per quanto il suo stile sia pienamente coerente dal primo all'ultimo film, nessuno avrebbe potuto prevedere dalla sorridente prudenza con cui Vittorio De Sica si accostò alla regia (*Rose scarlatte*, 1940; *Maddalena zero in condotta* e *Teresa Venerdì*, 1941; *Un garibaldino al convento*, 1942) e da tanta modestia di argomenti, che sarebbe sbocciato in lui improvvisamente e con così autentica urgenza il problema umano, morale e sociale.

Fin da *I bambini ci guardano* (1943) e da *La porta del cielo*, De Sica prelude con indiscutibile evidenza a *Sciuscià* e a *Ladri di biciclette*, vittorie, quest'ultime attribuibili alla più inerme e nuda sostanza umana della « nuova scuola »; vittorie della semplicità e della modestia, vittorie dovute anche alla piena intesa ormai raggiunta con Cesare Zavattini, autore e collaboratore di De Sica fin dal lontano *Teresa Venerdì*.

V. De Sica: *Porta del cielo* (1944)



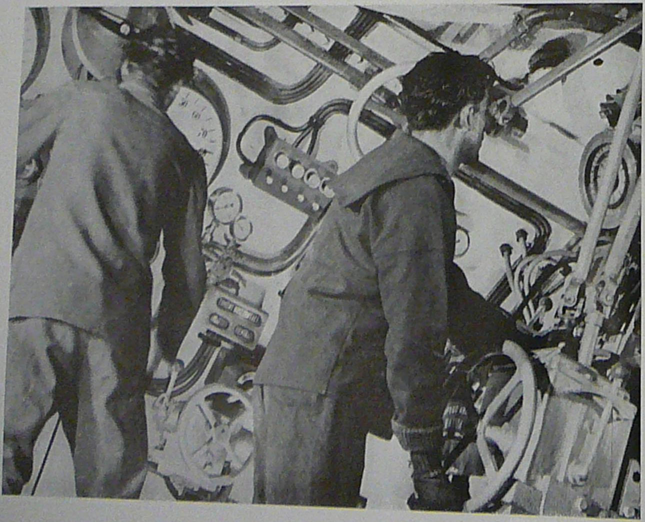


F. De Robertis: *Alfa Tau* (1943)

Quanto a Rossellini, che aprì il ciclo dei nostri successi nel mondo con *Roma città aperta* egli è l'unico tra tutti ad essersi esercitato fin dagli inizi nella cronaca pur obbedendo contemporaneamente al « bisogno di non mentire ».

Dopo alcuni corti-metraggi iniziò i suoi contatti con la regia a fianco del Comandante De Robertis in quell'*Uomini sul fondo* (1940) che molto più dei successivi *Alfa Tau* e *Uomini e cieli* (1943) collocano De Robertis fra i primi, i più forti e più autentici registi del neo-realismo. (*Uomini sul fondo*, infatti, fu il primo film italiano interamente interpretato da non attori, interamente ambientato nel vero, interamente concepito senza far ricorso ad un intreccio tradizionale; e fotografato, per giunta, col tono casuale del documentario).

F. De Robertis: *Uomini sul fondo* (1940)



Quindi, con la influente collaborazione dello stesso De Robertis per il soggetto e la sceneggiatura, Rossellini passò alla regìa diretta con *La nave bianca*, episodi di guerra su una nave ospedale. Sia in questo film come in *Un pilota ritorna* (1942) e *L'uomo della croce* (1943), Rossellini confermò subito che l'istinto lo conduceva al contingente, che l'ispirazione lo animava specialmente dinanzi alla cronaca tragica dell'umanità di quel tempo, del suo tempo.



R. Rossellini: *L'uomo della croce* (1943)

Chiunque si sarebbe sgomentato di iniziare una lavorazione nel marasma e nella miseria di mezzi tecnici di quei giorni. Lui vi trovò il clima della sua ispirazione, i pretesti e i motivi che lo avrebbero aiutato a scoprire definitivamente il suo stile.

E fu così che il soggetto di Sergio Amidei *Roma città aperta* lo trovò pronto e maturo.

R. Rossellini: *L'uomo della croce* (1943)



Quel giorno del 1945 in cui, uscendo dalla prima proiezione del film data alla stampa e ai tecnici in una saletta ministeriale, sentii il bisogno di andare incontro a Rossellini che attendeva fuori l'esito con « indifferente » trepidazione e lo abbracciai per tutti noi, il gesto era veramente commosso e grato. Grato verso Rossellini, grato verso tutti quelli che Rossellini aveva letto, quelli di cui Rossellini aveva seguito e studiato il lavoro, quelli che costituivano, cioè, la precedente generazione del nostro cinema.

I quali, quel giorno, potevano dire di aver ben lavorato e passare le consegne alla nuova, con coscienza appagata e tranquilla.

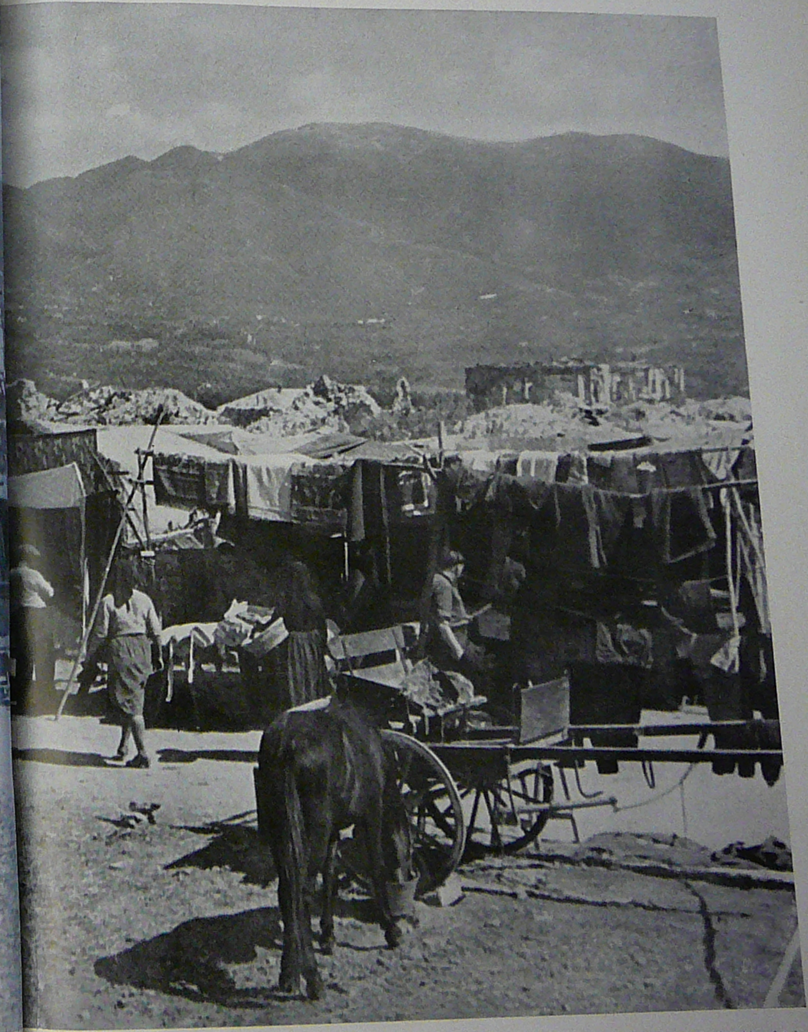


Cinema italiano *oggi*

di Gian Luigi Rondi

L'anno zero del cinema italiano coincide con l'anno zero d'Italia: il 1944.





Montecassino, 1944 (Foto attualità Novafoto)

L'anno zero del cinema italiano coincide con l'anno zero d'Italia, il 1944.

La guerra aveva percorso la penisola dalla Sicilia al Po; gli italiani, che vi si erano lasciati sospingere da una fastosa retorica, non si ritennero all'inizio responsabili di quanto stava loro succedendo; quando al frastuono della guerra seguì il gran silenzio della pace, si guardarono attorno: videro i vuoti nelle loro fila, videro le rovine dappertutto e solo allora compresero; e restarono lì, fra le macerie, incapaci di lacrime.

Fu di fronte a questo dolore muto che nacque, spontanea, la cristiana solidarietà dei Poeti, di quei privilegiati, cioè, cui la sorte concede, sempre, la missione dei consolatori. Il mezzo più adatto, più efficace per parlare parole di imme-



diata comprensione era il cinema e quei poeti lo adoprarono; ma poteva il cinema — nell'anno zero d'Italia — rivolgersi ai contemporanei con gli spensierati argomenti e il forbito linguaggio d'un tempo?

Certe situazioni non consentono che un unico tema, un unico modo: per venire incontro al dolore dei loro simili senza rischio di offenderli, i Poeti dell'anno zero raccontarono ad essi *quanto* avevano sofferto, *esattamente nel modo* con cui avevano sofferto, evitando di frapporsi fra di essi e le loro sciagure con interpretazioni superflue; sacrificavano se stessi per gli altri; il cinema italiano risorgeva con un atto di rinuncia in vista d'una nuova solidarietà; risorgeva nella contemplazione del dolore, come discorso di condoglianza per consolare il dolore.



Presi per mano, i vivi furono fraternamente ricondotti sul cammino dei morti.



ROBERTO ROSSELLINI, nato a Roma l'8 maggio 1906 - Film: *La nave bianca* (1941); *Un pilota ritorna* (1942); *L'uomo della croce* (1943); *Roma città aperta* (1945); *Paisà* (1946); *L'amore* (*Una voce umana*, *Il miracolo*); *Germania, anno zero* (1947); *La macchina ammazzacattivi* (inedito) (1948); *Terra di Dio* (1949).



Fu il miracolo di *Roma, città aperta* (1945).











Roberto Rossellini che lo diresse in condizioni precarie, con mezzi scarsi, in teatri di posa quasi improvvisati, lungo le strade d'una città ancora troppo ferita per non guardar con fastidio a un gruppo di cineasti con macchina da presa, non si rese conto, inizialmente, di quanto stava fiorendo dalla sua fatica. Sentiva di dover offrire qualcosa ai romani; non ignorava con quanta semplicità avevan dato la vita preti, donne, partigiani e ragazzi della loro città; quella stessa semplicità s'era proposto di imitare nel raccontarne la storia ai superstiti; forse credette di rievocare un dramma, quello di Roma, schiava nove mesi dell'oppressione nemica: dette vita, invece, al *documento* di un dramma. Certo, tecnicamente il suo film portava ancora in sè il peso d'un precedente costume: opera di passaggio, il suo stile, pur intuendo l'esigenza di talune rinunce, indulgeva ancora attorno agli usuali canoni narrativi e non arrivava a sciogliersi interamente da quelle preoccupazioni formali impe-

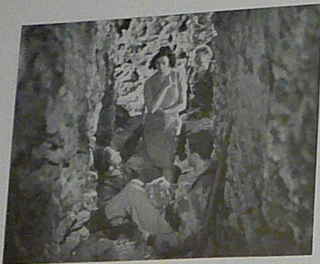






ranti nel cinema di qualche anno prima; la nuova maniera, d'altro canto, veniva nascendo in cuore a Rossellini in modo ancora istintivo e non del tutto cosciente; non perder l'equilibrio in certi luoghi era un'impresa difficile. Dove, però, l'impetuoso vigore delle « cose » narrate giungeva a liberarsi dagli antichi schemi, il film svelava, nuovissimo e sanguigno, un clima drammatico di comprensione immediata quanto universale: il suo discorso ai romani divenne, così, discorso a tutti gli uomini liberi e alcune sue pagine — quali la « corale » dei ragazzi che assistono alla fucilazione del prete, la perquisizione delle S. S. nel caseggiato, la morte della protagonista e la tortura del partigiano — possono a buon diritto essere considerate fra le più alte e compiute dell'arte cinematografica del dopoguerra. In povertà e carità, per una cristiana esigenza di verità e altruismo, era nato un modo nuovo di parlare col cinema ai propri simili.











Se *Roma, città aperta,* era più un' opera « sentita » che « pensata », con *Paisà* (1946) ecco Rossellini dimostrare di aver preso coscienza — anche estetica — della nuova formula che, per un'esigenza tutta umana, gli era avvenuto di creare.

L'argomento era anche più doloroso del primo: dopo la tragedia di Roma, la tragedia d'Italia, il passaggio della morte dalla Sicilia al Po.

Ma Rossellini, questa volta, a differenza di quanto aveva fatto in *Roma, città aperta,* non concede nulla all'antica maniera, non fa più luogo nemmeno alle lacrime: racconta il suo film con secchezza di documentario, fidando unicamente nell'interna commozione dei fatti enunciati; le sue parole semplici, scarne, impersonali, hanno il sapore della cronaca, sostituiscono, anzi, quella cronaca che allora a nessuno era stato dato di scrivere.

Quasi tutti gli episodi di cui è frammentato il suo film sono disperati, senza luce, lugubremen-





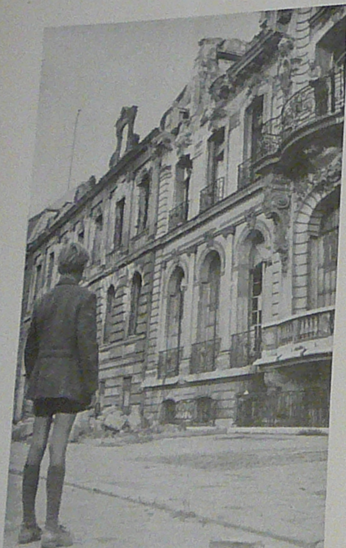


te conchiusi col sacrificio italiano: la siciliana Carmela, la romana Francesca, il partigiano di Firenze, il sanguinoso rosario dei partigiani del Po; tutte vittime della loro disperata ricerca di una nuova fede, quando ogni altra, ormai, sembrava irrimediabilmente distrutta.

Una sola fede non era caduta, quella religiosa, ma per difenderla nel cuore degli uomini, ci eran volute le mura alte dei chiostri; l'episodio dei frati emiliani è una pausa; serve, però, ad accentuare lo sfacelo che — lontano da Dio — aveva travolto i contemporanei; attorno all'oasi il deserto è anche più desolato e più arido.



Rossellini vi guarda con ciglio asciutto, labbra serrate, fronte di marmo; il regista si trae indietro perchè sia soltanto la « verità » a parlare: e quando essa è costituita da un partigiano crocifisso fra la bieca fanghiglia di Comacchio, la sua voce non potrà aver altro che il suono di pietra e di ferro della poesia tragica.



Con *Germania, anno zero* (1947) siamo alla condoglianza all'Europa. L'anno zero tocca il suo fondo; la cornice è sempre la stessa: macerie; lo sfacelo è più vasto: ha intaccato lo spirito. Il distacco di Rossellini dal mondo che ci rappresenta si fa più aspro, più urgente: quello che vede, racconta con la stessa immediatezza e, quasi, con la stessa improvvisazione di come gli si è offerto allo sguardo; come sempre non crea dei « personaggi »: accetta degli uomini con i loro presupposti e i loro significati, ma li accetta, qui, solo nel momento in cui gli si presentano davanti e volutamente ne ignora le ulteriori giustificazioni, le conseguenze logiche, pago di consacrarli personaggi quando entrano nel nodo della storia e fino al momento in cui vi restano; non sarà il racconto a dar loro la vita, ma la macchina da presa, quando all'improvviso e quasi



per caso, li incontra lungo le strade in rovina dell'ultima Germania.

Come nasce la passeggiata alla morte del giovanissimo protagonista? Alcuni ragazzi che giocano a palla o un pezzo di ferro arrugginito trovato fra due sassi, bastano per ricordare al regista che il suo piccolo suicida, nonostante abbia rubato, ucciso e peggio ancora, è anche un bambino tredicenne cui piace giocare e correr per le strade: qualche calcio al pallone, l'inutile pezzo di ferro puntato sulla fronte, gli spari infantili contro la propria ombra, ecco gli elementi poetici di questo suicidio di bimbo.

Rossellini ne solleva il tenero cadavere e lo presenta all'Europa: come il prete romano, la ragazza di Sicilia, il partigiano di Firenze e quelli di Comacchio, il misero fanciullo tedesco è una vittima; una vittima dello stesso nemico. L'anno zero si chiude.





Germania, anno zero (Foto attualità - Associated Press)





A. Blasetti: *Un giorno nella vita* (1946)

I tedeschi in Italia

Se per alcuni registi la guerra era stata motivo di revisione totale delle proprie esigenze di artisti e di uomini, di fronte ad essa, non meno significative sono le reazioni di quanti avevano da tempo una personalità affermata e decisa: primo fra tutti, Blasetti.

ALESSANDRO BLASETTI, nato a Roma il 3 luglio 1900 - Film: *Sole* (1928); *Nerone, Resurrectio, Terra madre* (1930); *Palio* (1931); *1860* (1933); *Vecchia guardia* (1934); *Aldeberan* (1935); *Contessa di Parma* (1937); *Ettore Fieramosca* (1938); *Retroscena* (1939); *Un'avventura di Salvator Rosa* (1940); *La corona di ferro, La cena delle beffe* (1941); *Quattro passi fra le nuvole* (1942); *Nessuno torna indietro* (1943); *Un giorno nella vita* (1946); *Fabiola* (1949).





Da sempre Blasetti era stato contro la violenza e i soprusi, da sempre, e per primo in Italia, egli aveva sostenuto questa sua posizione con rigoroso e fermissimo ossequio per il dato reale, gli elementi autentici e schietti.

Un giorno nella vita (1946) è la sua ribellione contro una guerra che non aveva rispettato nessuno, neanche gli innocenti e gli inermi; v'è in esso la lucida forza di *1860* (1933), l'agreste sincerità di *Quattro passi fra le nuvole* (1942), inasprite, però, da uno stile più acre, più impetuoso, più duro; suo oggetto, ormai, non è la morte eroica d'un soldato sul campo: è una carneficina di suore che non hanno trovato pietà presso un nemico inumano; sua cornice è la stessa molle e festosa campagna laziale, ma i suoi castagni, i suoi rovi, le sue querce serene non riparano più il quieto lavoro di gente franca e cordiale, ma l'odio, la lotta, il furore di una soldataglia i cui unici scopi sono la distruzione e la morte: innocente e gentile v'era una comunità di suore che al sereno lavoro nel chiostro alternava le serene preghiere nel bianco oratorio; percossi dalla guerra, battono alla porta degli

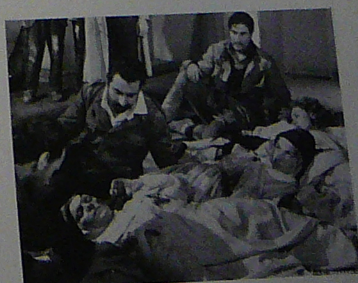


Cesare Zavattini e Alessandro Blasetti



uomini inermi a chiedere asilo: la carità di Cristo li accoglie, ma sopraggiungono i lupi che non hanno nulla di sacro e il gregge è disperso; ad una ad una, candide colombe sacrificate, cadono le suore sotto i colpi dei mitra; simboli d'un mondo da cui la pietà è scomparsa.

Tutto il credo cinematografico di Blasetti si ritrova in questi episodi, densi di tragica semplicità; non soltanto i modi del suo raccontare col cinema, ma i motivi: quei motivi umani e profondi che vent'anni addietro gli avevan fatto dar vita al più acclamato cinema italiano; la formula è identica, ma il regista, di fronte alla guerra sembra anch'egli intuire la vanità d'una polemica diretta ed espone con più accorato distacco le nuove atroci verità del suo tempo; gridano da sole — e con voce più chiara d'ogni altro commento — le « cose » che lo hanno spinto a portare di nuovo la macchina da presa a contatto col dolore dell'uomo. Anche Blasetti mostra ai contemporanei un mucchio di morti; dal fragile bimbo di Rossellini a queste sue fragilissime vergini sgorga un unico invito: *Estote misericordes*.





Una preoccupazione più scopertamente polemica si fa strada, invece ne *Il sole sorge ancora* (1945-1946), diretto da Aldo Vergano e sceneggiato da Giuseppe De Santis. Un'equivoca ispirazione letteraria e un atteggiamento di parte eccessivamente schematico vi fanno sovente sentire un non indifferente peso retorico. Il motivo della resistenza, però, giunge ad ispirarvi pagine d'autentico respiro poetico: nonostante la sua diretta ispirazione da « *1860* » di Blasetti, basterebbe la sequenza della fucilazione del parroco — via via esasperata dal sempre più generale salmodiare delle litanie da parte dei contadini che assistono, impotenti, al delitto — o quella, quasi nibelungica, delle corse notturne dei carrozzini, al lume delle fiaccole, tra le aie e le corti del paesino padano sepolto sotto la neve di Natale, per accendere nel film gli elementi del dramma.















Ma non tutti, sentono di dover guardare alla guerra da posizioni aspramente polemiche; placata un po' l'arsura dei primi mesi, l'innata serenità italiana ispirava quel *Vivere in pace* (1946) in cui la guerra è vista, appunto con la bonarietà, l'arguzia e i comici terrori della semplice gente di campagna. Luigi Zampa che lo diresse avendo anch'egli tedeschi, alleati e partigiani per protagonisti, alla formula tragica preferì quella più leggera e gioviale; forse la sua è un po' una guerra da *vaudeville*, ma l'umorismo con cui la si considera quasi di scorcio, è così pieno di leggiadria che neanche un malinconioso finale giunge a sminuire la vaghezza del quadro: nel cinema del nostro dopoguerra rimane il solo momento sereno, quello che, lasciando intuire l'interrogativo dell'uomo di fronte alle stragi, apre la via a quanti sentono il dovere di richiamare i loro simili a una più generosa fratellanza.











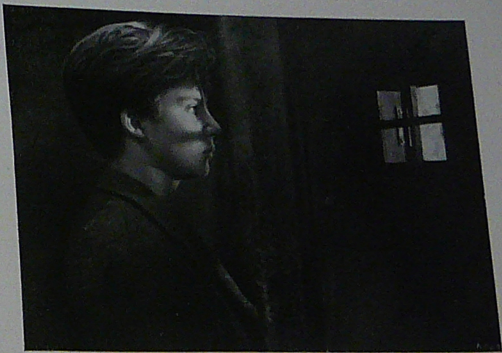




L'americano negro e il soldato tedesco che, in *Vivere in pace*, si effondono in amichevoli abbracci sotto i benevoli fumi del vino, son difatti il primo motivo di questo invito all'unione; un anno più tardi la stessa esortazione farà la sua comparsa — ancora timida e sommessa — in *Pian delle Stelle* (1947) di Giorgio Ferroni, diventerà quasi lirica nel lungo documentario *Guerra alla Guerra* (1948) a cura di Diego Fabbri, vestirà note solenni — nonostante le ineguaglianze del film — in *Montecassino* (1947) di Arturo Gemmiti: due croci vicine vegliano il sonno di due uomini che la guerra ha fatto diventare nemici; nel loro simbolo di carità e di perdono paiono dissolversi gli odi. Anche la guerra può dirsi finita.

A. Gemmiti: *Montecassino* (1947)





La "macchina infernale,,

Chiuso l'anno zero, finì anche la contemplazione del dolore. Altri nemici, ormai, tenevano le strade del nostro dopoguerra; quasi di pari passo con la stampa che ne registra i fatti e i misfatti quotidiani se ne occupa il cinema; la sua presenza tempestiva e costante, è ormai un fatto ineliminabile dalla nostra vita di ogni giorno; là dove molto cinema straniero si rifà ancora alla letteratura o ricerca negli archivi delle gendarmerie vecchi spunti di cronaca per ricamarvi trame poliziesche, il cinema italiano punta direttamente il suo obiettivo sui luoghi stessi delle rapine, nei mercatini della borsa nera, nelle prigioni che ospitano le vittime del disagio morale di questo nostro tempo, persino nel regno losco e fosco della prostituzione organizzata e il suo linguaggio si conserva asciutto: asciutto come quando parlava dei morti ai vivi.







VITTORIO DE SICA, nato a Sora (Frosinone), il 7 luglio 1902 - Film: *Rose scarlatte* (1940); *Maddalena zero in condotta* (1940); *Teresa Venerdì* (1941); *Un garibaldino al convento* (1942); *I bambini ci guardano* (1943); *La porta del cielo* (1944); *Sciuscià* (1946); *Ladri di biciclette* (1948); *Miracolo a Milano* (1950).

E' in questo clima che per la fede e l'amore di un poeta risuona, non più imparziale ma polemica, una voce nuova: i contemporanei chiusi nel loro arido egoismo son posti all'improvviso di fronte alle loro coscienze; del male che li circonda sono chiamati a render conto tutti insieme: è il primo invito alla responsabilità collettiva; nasce *Sciuscià* (1946) di De Sica.

Dopo dieci anni durante i quali il pubblico italiano aveva seguito De Sica nelle sue varie interpretazioni di attore ora scanzonato, ora appassionato e romantico, sempre comunque affettuoso e spontaneo, ecco ora la guerra imporlo



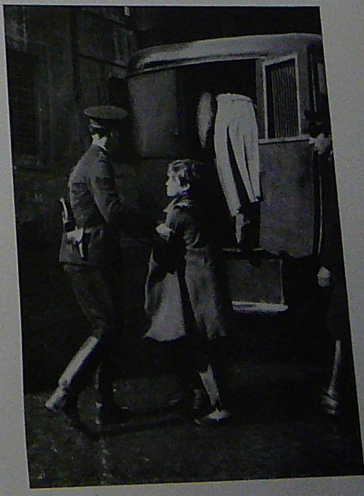






alla sua attenzione in modo definitivo come regista. Nel 1943 *I bambini ci guardano* era già il risultato di un'amara osservazione di un mondo la cui indifferenza un po' frivola recava in sè i segni dell'imminente sfacelo. Il dramma nasceva dalla mancanza d'amore: conduceva alla morte.

Pure, insisteva De Sica, l'amore può vincer la morte. *La porta del cielo* (1944) fu, nell'ora più scura d'Italia, proprio un invito all'amore: un amore superumano che poteva vincere qualunque ferita del corpo, far fiorire i miracoli; un amore reciproco, umano che dava la chiave per vivere.



Passata la guerra sugli uomini, questo amore sembra finito per sempre. La sua assenza apre, e più di prima, la strada alla morte; ecco De Sica incontrare, adesso, per le strade d'Italia altre vittime, non più ferite, questa volta, nel corpo, ma nel più profondo dell'anima; vede dei ragazzi su cui pesa, come nell'antica tragedia, una « macchina infernale »; ha molti nomi: si è chiamata guerra; oggi è fame, miseria, società: la guerra li ha lasciati miseri ed orfani, la fame li spinge al furto, la società li rinchiude nelle sue prigioni troppo sovente spietate.





La macchina, una volta messa in moto, non si arresta. Procede inesorabile e stritola: nelle prigioni che dovrebbero *correggere*, il colpevole è ferito nella sua innocenza e trasformato in delinquente.

La macchina prosegue: il furto, l'omicidio, la morte... la macchina si ferma.

Sciuscià accusa quanti l'hanno messa in moto.

La sua accusa, però, non si limita, come nell'anno zero d'Italia, a documentare una verità.

Allora la contemplazione del dolore bastava a liberare dal dolore. Oggi non è da un male al di fuori di loro che gli uomini devono essere liberati, ma da loro stessi, dal male che, in aridità ed egoismo, si annida nel cuore di ognuno.



La verità, quindi, De Sica la costruisce ed interpreta in vista della sua umana polemica; nel momento in cui il regista li osserva, anche questi personaggi, con i loro gesti e le loro reazioni, sono enunciazioni immediate di semplicissimi dati, ma è nello studio accurato e deciso con cui ogni elemento si fonde e trova i suoi raccordi col resto che si delinea il significato ed il peso dell'arte di De Sica, il suo messaggio fraterno.



Con *Sciuscià* il cinema italiano ha scoperto una nuova poesia.





A. Lattuada: *Giacomo l'idealista* (1942)



ALBERTO LATTUADA, nato a Milano il 13 novembre 1914 - Film: *Giacomo l'idealista* (1942); *La freccia nel fianco* (1943); *Il bandito* (1946); *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947); *Senza pietà* (1948); *Il mulino del Po* (1949).

A. Lattuada: *Il bandito* (1946)



Anche Alberto Lattuada, che aveva felicemente esordito al cinema con la romantica polemica di *Giacomo l'idealista* (1942), si accosta in questi anni alla realtà della « macchina infernale » e con *Il bandito* (1946) ne mostra gli effetti sopra un reduce di guerra che, quasi senza volerlo, diviene bandito e, di avventura in avventura, finisce col trovare la morte in uno scontro con la polizia.

Le verità del dopoguerra, però, non sembrano ancora addirsi ad un temperamento come quello di Lattuada, portato soprattutto all'affinamento tecnico e alla meditata composizione; più che dominarle ed esprimerle ai fini di un suo atteggiamento morale di fronte ad esse, egli si lascia quasi dominare dalla loro cruda evidenza: non le supera e, quindi, non giunge a interpretarle.



La posizione umana di Lattuada ci si rivela già in tutta la sua generosa franchezza; vi si adegua, invece, a fatica quella estetica, che riflette ancora come influenza letteraria confinata nei limiti di una protesta immediata.

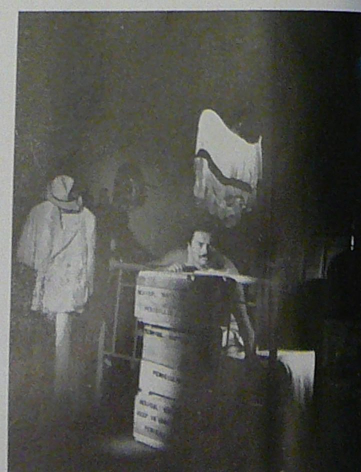
L'equilibrio, tuttavia, non tarderà ad essere raggiunto: due anni dopo *Senza Pietà* (1948) porrà già gli elementi per risolvere il contrasto.





Le contraddizioni e le incertezze di un animo « romantico », posto di fronte a realtà decisamente « antiromantiche », hanno maturato una personalità che — rifiutando le concessioni alle maniere altrui — ha confermato la propria con più solidi argomenti.

La disperata e tragica storia di un negro e di una bianca i quali, vittime della solita « macchina infernale », vengono di grado in grado trascinati alla disperazione e alla morte, trova questa volta in Lattuada un narratore incisivo, pronto a mettere la sua poetica al servizio della verità, ma conscio, d'altro canto, di poterla ormai liberamente interpretare secondo la propria sensibilità artistica. Livide e grigie rimangono le sue tinte, imperioso il suo amore dello scarno, ma un clima quasi romantico si effonde liricamente sui personaggi e le loro azioni; non attenua le angolose

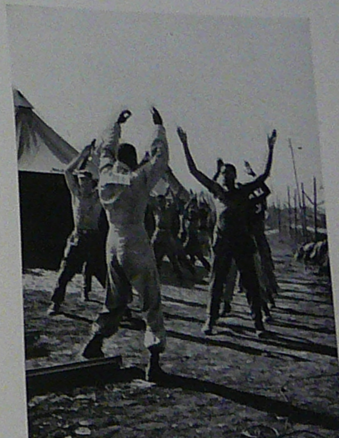


asperità dei loro destini, investe tuttavia i loro animi di un soffio di genuina umanità.

In quella desolata aridità del dopoguerra in cui le storie d'amore sembravano tramontate per sempre, Lattuada riconferma la validità del sentimento; lo innesta, senza cader nella letteratura, ai durissimi temi del suo tempo, ne trae motivo, per sè, di nuova poesia.

La sua crisi, qui, può dirsi superata; non ha rinnegato la propria personalità, non ha rinnegato la perentorietà dei problemi che sentiva urgere intorno a sè: con onestà e sincerità ha ricercato un equilibrio fra i due temi in apparenza così opposti. Molti luoghi di *Senza pietà* ne sono il risultato felice.

Anche se non ci ha dato la sua opera migliore, Lattuada tuttavia si è scoperto uno stile.







GIUSEPPE DE SANTIS, nato a Fondi (Frosinone) l'11 febbraio 1917 - Film: *Caccia tragica* (1947); *Riso amaro* (1948); *Non c'è pace fra gli ulivi* (1949).

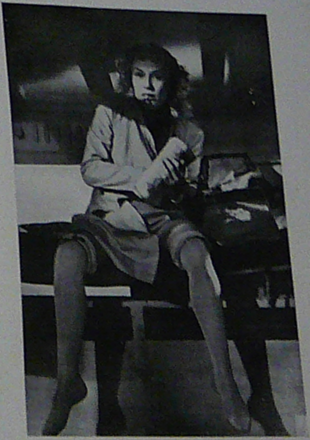


Un minore equilibrio fra le proprie esigenze polemiche e i propri canoni estetici rivela invece Giuseppe De Santis in *Caccia tragica* (1947). Anche qui la « macchina infernale » ha la sua parte, anche qui v'è un reduce portato dalle circostanze a diventare bandito, anche qui i suoi antagonisti, ai danni dei quali egli compie le sue rapine, sono come lui vittime della esosità e della prepotenza di alcuni pochi che finiscono quasi per assumere l'aspetto di fato tragico nelle cui mani convergono tutte le fila del dolore umano.

Queste posizioni, però, così unilateralmente e aspramente polemiche, hanno finito per venir quasi sopraffatte dalle preoccupazioni formali di







una regìa intenta solo alla composizione figurativa dell'inquadratura e ai virtuosismi di un ritmo il cui splendore rimane quasi sempre fine a se stesso.

Gli elementi umani si riducono troppo sovente allo schema e rivelano di rado una vera forza drammatica. Il loro peso nella vicenda è troppo sovente in funzione di un prezioso tecnicismo sotto al quale scompare ogni senso della realtà; pur tuttavia non si può negare a De Santis un elevato « mestiere » e una intelligenza visiva tra le più acute e preziose. E anche se tutto ciò non sembra aver molto a spartire con la poesia, il suo film può degnamente collocarsi fra i più audaci « esperimenti » del nostro cinema del dopoguerra.





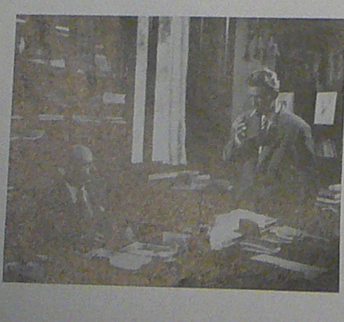


PIETRO GERMI, nato a Genova il 4 settembre 1914 - Film: *Il testimone* (1945); *Gioventù perduta* (1947); *In nome della legge* (1949).

P. Germi: *Il testimone* (1945)



P. Germi: *Gioventù perduta* (1947)



Dopo il significativo esordio de *Il testimone* (1945), Pietro Germi torna in questo periodo al cinema con *Gioventù perduta* (1947). Salvo eccezioni letterarie e romantiche, la delinquenza era stata sempre ritenuta un triste privilegio delle classi socialmente meno agiate; il nostro dopoguerra doveva smentire anche questa convenzione: in poco tempo le cronache dei giornali s'erano venute riempiendo di gesta criminali compiute da giovani di buona famiglia. Il problema era senza dubbio molto grave e non sarebbe stato inutile studiarne le cause. A differenza di altri, però, Germi non parve intuire la poesia nera di quella « macchina infernale » che con tutta certezza era alla base di simili sventure; anzichè ricercarne il meccanismo, svelarne gli ordigni, denunciarne le responsabilità, si contentò della modesta parte del cronista. La materia era aspra ed ingrata: senza spiegazioni e giustificazioni poetiche, senza motivi polemici, apparve anche più cinica e dura; nonostante i suoi accorti tentativi di trattarla secondo i canoni più in voga della nuova maniera, Germi dovette soggiacervi. Il cinema realista, per chi non ne intendeva le più riposte ragioni, poteva trasformarsi in un'arma a doppio taglio.



Realismo minore

Abbiamo visto, infatti, perchè sorgesse nel-l'anno zero d'Italia il cinema documentario e imparziale di Rossellini; abbiamo visto in virtù di quali messaggi polemici si fosse, in seguito, venuto cambiando nelle poetiche trasfigurazioni di De Sica; lì per lì, non fu facile a tutti penetrare i motivi profondi di un'arte che, in soli quattro anni, aveva finito per imporsi all'ammirazione del mondo: ci si ispirò soprattutto alla *forma*; anzichè umana ed estetica esigenza di parlare col cinema agli uomini di oggi, il cosidetto realismo divenne una *formula;* la si applicò in ogni caso, la si imitò in superficie; si trasformò in esibizione sforzata di ogni bruttura, in esasperata ricerca delle verità più sgradevoli. Ed ecco così la lunga serie di film apertamente scandalistici dettati, a volte, da ragioni puramente commerciali, a volte da un mal compreso ossequio alla corrente ritenuta di moda.

Alcuni loro registi, però, dimostrarono di saper cogliere sovente con singolare perspicuità gli aspetti più significativi dell'immediata contingenza.



L. Zampa: *L'Onorevole Angelina* (1947)

L. Zampa: *L'Onorevole Angelina* (1947)



M. Soldati: *Fuga in Francia* (1948)



Tra di essi Luigi Zampa è forse l'unico che riveli oltre a tutto una più spiccata onestà e un impegno più preciso di valersi con sincerità della formula realista.

Il suo *Onorevole Angelina* (1947) — che tenta argutamente la parodia della massaia passata dai fornelli alla politica — è un film piuttosto facile ed elementare, le sue verità, però, sono autentiche e schiette; i suoi personaggi, anche se il più delle volte costretti a posizioni umoristiche, rivelano un'umanità lineare di immediata simpatia e l'ampia cornice di polemica sociale in cui sono inquadrati non giunge mai a ridurli a dei semplici schemi.

Con *Fuga in Francia* (1948), invece, Mario Soldati rivolge la sua attenzione a due fra i più singolari problemi del nostro dopoguerra, l'emigrazione clandestina e le evasioni dei gerarchi fascisti. Il film, tuttavia, nonostante l'estroso ingegno con cui il regista ha minutamente curato l'ambientazione, ha non pochi squilibri narrativi e ineguaglianze di stile: vi è chiaro il tentativo di Soldati di giungere al realismo, ma vi è altrettanto chiara la sua impossibilità di rinunciare alla propria personalità letteraria.



G. Alessandrini: *L'Ebreo Errante* (1947)

Goffredo Alessandrini, con l'*Ebreo errante* (1947), dimostra al contrario di sapere superare con qualche fortuna proprio questi contrasti: risuscitando l'antica leggenda dell'Ebreo errante cui la maledizione divina ha tolto il riposo della morte, l'ha innestata alle recenti persecuzioni naziste contro gli ebrei. Se la prima parte del film denuncia il peso fastoso ed irrisolto di una antiquata tradizione letteraria, la seconda si inserisce con sincerità nella corrente realistica cui, anzi, lo stile di Alessandrini sembra recare elementi tutti personali, grazie soprattutto a un linguaggio particolarmente incisivo negli effetti corali.

A sua volta Ettore Giannini, con *Gli uomini sono nemici*, dovendosi rifare al dramma dei rifugiati di tutte le nazionalità confluiti a Lisbona durante la guerra e subito presi nell'usuale cerchia degli spionaggi e dei doppi giochi, tentava di superare i vieti schemi cui si affidava la vicenda con una garbata ricerca formale che sembrò porre le felici premesse per un suo passaggio dal teatro al cinema. Il contrasto, tuttavia, fra certe esigenze commerciali e il suo gusto preciso e misurato, gli impedivano di esprimere compiutamente la sua personalità.

G. Alessandrini: *L'Ebreo Errante* (1947)



E. Giannini: *Gli uomini sono nemici* (1948)





M. Camerini: *Due lettere anonime* (1947)

Mario Camerini — cui il cinema italiano di anteguerra doveva molto alle sue opere migliori — non rimane indifferente in questo periodo (1946) al richiamo della contingenza e con *Due lettere anonime* affronta anch'egli l'argomento duro e dolente dell'occupazione di Roma e della lotta clandestina contro il tedesco. Il suo stile, tuttavia, non giunge a sciogliersi dalle consuete formule narrative e i suoi tentativi di liberarsene ponendo più intensamente l'accento sui dati reali, si risolvono quasi sempre in modi ancora letterari.

Questa, però, è soprattutto l'ora di *Tombolo* (1947), di Giorgio Ferroni, storia di un amore nato in quel miserando ambiente di disertori da cui per anni fu infestata la pineta livornese.

E' l'ora del realismo minore di Giorgio Bianchi: prende le mosse da *Cronaca nera* (1946), prosegue con *Fatalità* (1947), interpretazione in chiave verista dell'eterno triangolo dell'adulterio, non privo tuttavia di note delicate e piacevoli, e si conclude con *Una lettera all'alba* (1948), quadro della corruzione che contamina oggi tutti gli strati sociali.



G. Ferroni: *Tombolo, paradiso nero* (1947)

Il realismo comincia ad apparire privilegio di pochi; se ad alcuni la sua formula aveva permesso di rinverdire i propri temi e di purificare la propria maniera, per la maggioranza si era rivelato uno spettro da non evocare con troppa leggerezza; la fine, altrimenti, dell'*apprenti-sorcier* era là per richiamare gli imprudenti alla ragione.

P. Bianchi: *Una lettera all'alba* (1948) ⟶





I film in costume

Più lieve, più serena, più tranquilla, v'era stata da sempre in Italia una maniera meno pericolosa per fare in ogni tempo del cinema, quella del film in costume. Ritornarvi poteva costituire per molti una spinta ad abbandonare le approssimazioni di certe rievocazioni storiche, quasi facendo una forma gentile di « realismo retrospettivo ».



M. Soldati: *Malombra* (1942)

MARIO SOLDATI, nato a Torino il 17 novembre 1906. Film principali: *Due milioni per un sorriso, Dora Nelson* (1939); *Piccolo mondo antico* (1940); *Malombra* (1942); *Quartieri alti* (1943); *Le miserie del signor Travet* (1945); *Eugenia Grandet, Daniele Cortis* (1947); *Fuga in Francia* (1949), *Quel bandito sono io* (1949).



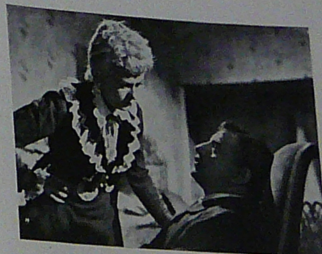
M. Soldati: *Piccolo mondo antico* (1940)



Mario Soldati è il primo ad aprire quella che potremmo chiamare la galleria del « nuovo ottocento » italiano. Anche prima, i suoi film in costume si erano saputi distaccare dal conformismo delle parrucche e degli orpelli: in essi prevaleva sempre una dichiarata esigenza umana che, come in *Piccolo mondo antico* (1940), giungeva sovente fino a prendere il sopravvento sugli elementi di più facile presa sul pubblico.

E se in *Malombra* (1942) le necessità della narrazione eran parse il più delle volte trascurate per l'amoroso compiacimento di tener dietro a notazioni preziose e a ricostruzioni estetizzanti, la raffinatezza formale che il regista vi aveva saputo ottenere era tale da far perdonare perfino l'assenza d'una più calda intimità.

Oggi, però, passata la guerra, pur senza allontanarsi troppo dai prediletti climi romantici, Soldati preferisce offrire ai modesti impiegati



statali che un giorno s'eran trovati di fronte al dilemma: «o le rappresaglie o il Nord», una timida storia di pacifiche angherie e di ovattati soprusi, raccontando loro con preziosità e umorismo cordiali quelle *Miserie del Signor Travet* (1945) che nel testo teatrale di V. Bersezio avevan fatto lacrimare, a suo tempo, i nostri nonni.





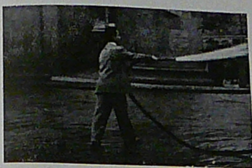


L'amore per il diletto Fogazzaro non era, tuttavia, ancora spento del tutto ed ecco di lì a poco Soldati — dopo una pausa balzacchiana che lo vide cimentarsi con i languori, gli ardori ed il coraggio di *Eugenie Grandet* (1946) — accettare nel 1947 di trasportare sullo schermo quel romanzo complesso, vasto, pieno d'echi religiosi, filosofici e politici, che è il *Daniele Cortis*, l'opera cui si deve la moda ottocentesca degli amori che sopravvivono « d'inverno e d'estate, da presso e da lontano, sin ch'io viva e ancora più in là ».

Alla sensibilità e al gusto raffinato di Soldati, esperto evocatore del nostro primo e secondo Ottocento, parve di poter risolvere il dilemma che tormenta la protagonista — combattuta fra l'amore per un giovane cugino e il rispetto per il legame che l'unisce a un uomo che non ama — con splendenti ricami sentimentali tramati in anche più splendenti climi romantici; mancò, invece, ai personaggi, la giustificazione delle loro azioni e, di conseguenza, mancò al film la comprensione di molti.



Di Soldati, comunque, resta una delle opere più minuziosamente elaborate.



RENATO CASTELLANI, nato il 4 settembre a Finale Ligure nel 1913 - Film: *Un colpo di pistola* (1941); *Zazà*, *La donna della montagna* (1943); *Mio figlio professore* (1946); *Sotto il sole di Roma* (1948); *E' primavera* (1949).



A sua volta Castellani, cui forse bruciavano ancora le accuse di aridità che la critica aveva mosso al *Colpo di pistola* (1941) e a *Zazà* (1943), cerca di opporvi il sentimentalismo fin di secolo di *Mio figlio professore* (1946), commovente storia di un bidello che affronta umiliazioni e privazioni pur di far diventare professore il proprio figlio.

Il film è sopratutto significativo per la delicata rievocazione della Roma umbertina con cui si apre e per la felicità di alcune notazioni satiriche sull'ambiente scolastico.

R. Castellani: *Un colpo di pistola* (1941)





Arrivederci papà



C. Mastrocinque: *I Mariti* (1941)







Dal canto suo Camillo Mastrocinque, che aveva già dato prova del suo garbo e della sua grazia di rievocatore ne *I mariti* (1941), tenta con *Arrivederci papà* (1948) un grottesco musicale di fresca e sorvegliata vena satirica.

Incontratosi felicemente con uno spunto iniziale di delicatissimo gusto — la scelta che i bambini fanno, prima di nascere, dei propri genitori e l'impegno « metafisico » che essi mettono nel fare incontrare, innamorare e sposare l'uomo e la donna che vogliono prendersi come papà e mamma — le soluzioni che egli ce ne offre, tuttavia, non vanno oltre la levità del *vaudeville*.

Di tutt'altro carattere invece era stata la sua precedente fatica, una nuova versione cinematografica del dramma di Roberto Bracco, *Sperduti nel buio* (1947), già portato sullo schermo da Nino Martoglio all'epoca del muto. Gli unici elementi su cui parve puntare la regìa furon quelli soltanto esteriori e scenografici della vita ottocentesca napoletana.



N. Martoglio: *Sperduti nel buio* (1915)

CAMILLO MASTROCINQUE, nato a Roma l'11 maggio 1901. Film principali: *Regina della Scala* (1936); *Voglio vivere con Letizia* (1937); *L'orologio a cucù, Inventiamo l'amore* (1938); *Bionda sotto chiave* (1939); *Validità giorni dieci* (1940); *Ridi pagliaccio, I mariti* (1941); *Fedora, La maschera e il volto* (1942); *Cavaliere del sogno* (1946); *Sperduti nel buio, Il segreto di Don Giovanni* (1947); *Arrivederci papà* (1948); *Duello senza onore* (1949).



GIACOMO GENTILOMO, nato a Trieste il 15 aprile 1909. Film: *La Granduchessa si diverte* (1940); *Brivido, Luna di miele, Finalmente soli* (1941); *Mater Dolorosa, Pazzo d'amore* (1942); *Corto circuito, In cerca di felicità* (1943); *O sole mio* (1945); *Amanti in fuga, Tempesta d'anime* (1946); *I fratelli Karamazoff* (1948); *Io t'aspetterò* (1949).





G. Gentilomo: *Amanti in fuga* (1946)

G. Gentilomo: *I fratelli Karamazoff* (1948)



Il Settecento romano viene invece trattato con accurato impegno ricostruttivo da Giacomo Gentilomo in *Amanti in fuga* (1946), che narra la vita, le avventure amorose e la morte di Alessandro Stradella. Pur rivelando un impegno esclusivamente formale il film raggiunge a tratti, anche in virtù di una prestigiosa fotografia, preziose suggestioni di immagini.

Un anno più tardi Gentilomo affronta con incisiva sincerità Dostojewskj, offrendoci dei suoi *Fratelli Karamazoff* (1947) un sunto nitido e preciso, cui, se era forse da rimproverare l'assenza di un autentico clima russo, non facevano però difetto, anche se un po' schematici, i significati morali ed umani essenziali alla comprensione dell'opera.



MARIO CAMERINI, nato a Roma il 6 febbraio 1895 - Film principali: *Kiff Tebbi* (1927); *Rotaie* (1929); *Figaro e la sua gran giornata* (1931); *Gli uomini che mascalzoni!* (1932); *T'amerò sempre*, *Il cappello a tre punte* (1934), *Darò un milione*, *Ma non è una cosa seria* (1935); *Il grande appello* (1936); *Grandi magazzini* (1939); *Una romantica avventura* (1940); *I promessi sposi* (1941); *La figlia del capitano* (1947); *Molti sogni per le strade* (1948).



Mario Camerini, che vantava già esperienze di « costume » quali *Figaro e la sua gran giornata*, *Il cappello a tre punte*, *Una romantica avventura* e *I promessi sposi*, tenta nella *Figlia del capitano* (1948), tratto dal celebre racconto di Puskin, di risolvere il costume con una certa levità. Ma nonostante i suoi personaggi rivelino un particolare sapore di verità e non sembrino per nulla impacciati sotto il peso degli abiti settecenteschi, e russi per di più, una troppo agiata scorrevolezza, una facile dinamica drammatica, un ritmo quasi meccanico dove tutto appare preordinato e, anche « visivamente », prevedibile, lasciano insorgere il sospetto d'una imitazione: quella della più dignitosa scuola in « costume » americana.





A. Lattuada: *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947)

D. Coletti: *Il Passatore* (1947)



D. Coletti: *Cuore* (1948)



Alle prese con una Roma dannunziana, Alberto Lattuada tenta con *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947) di scoprire in personaggi allontanati nel tempo, una sensibilità moderna. Scarsamente aiutato dal racconto, però, e psicologicamente lontano dalle mentalità un po' morbide dei personaggi di questo d'Annunzio giovanile, i suoi tentativi di reinterpretare la vicenda con una propria personalità rasentano sovente l'esercitazione calligrafica; questo non impedisce, tuttavia, al dramma del protagonista — un modesto impiegato che per amore d'una maliarda e per supino timore d'un avventuriero si macchia delle peggiori disonestà — di rivestire sovente quelle tinte di livida ed aspra disperazione che ritroveremo in seguito, più felici e concluse, in *Senza pietà*. Uomo di gusto sapiente, inoltre, Lattuada trova qui, nella ricostruzione ambientale della Roma principio di secolo, accenti di nitida quanto poetica verità, giungendo sovente a rivestire le autentiche cornici cittadine del clima post-umbertino in cui la vicenda si svolge.

Duilio Coletti, dopo aver indulto al genere avventuroso e romantico col *Passatore* (1947), agile biografia cinematografica del celebre bandito romagnolo, scrive una pagina di notevole gu-



A. Lattuada: *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947)

G. Righelli: *Il corriere del Re* (1948)



R. Freda: *I Miserabili* (1948)



sto con la riduzione di Cuore (1948) di Edmondo De Amicis. La presenza di De Sica nelle vesti del maestro di scuola, il festoso agitarsi dei bambini attorno a lui, la delicata rievocazione della Torino umbertina, gli addii ai bersaglieri in partenza per la guerra d'Africa, ne sono gli elementi più fortunati e riusciti: concorrono al raro risultato di attenuare il sapore un po' arcaico del costume e di liberarne i personaggi a favore di una loro più moderna umanità.

Agli schemi usuali del costume si rifà, invece, Riccardo Freda con alcuni film tutti più o meno ispirati ai canoni tradizionali delle avventure in parrucchino e delle vicende cortigiane. Maggior sincerità sembra ogni tanto rivelare la sua riduzione dei *Miserabili* (1948) di Dumas; mentre, però, alcuni personaggi son precisati con felice intuizione psicologica, la cornice che li circonda, resta piuttosto convenzionale e improvvisata.

Anche Gennaro Righelli, rifacendosi allo stendhaliano *Le Rouge et le Noir*, tenta con *Il Corriere del Re* (1947) un quadro di vita francese principio ottocento; la sua vena più genuina, tuttavia, non alimenta i nuclei essenziali della storia, ma si arresta alla descrizione di certo ambiente provinciale e rurale.

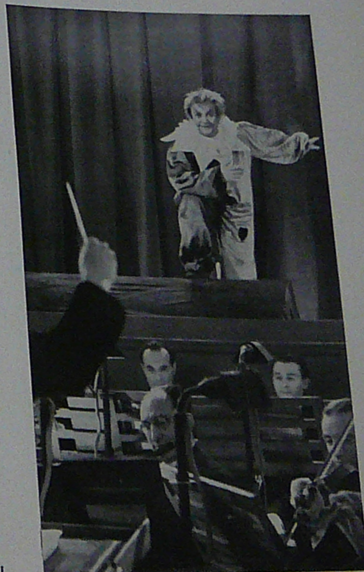
Yvonne la Nuit



GIUSEPPE AMATO, nato a Napoli il 24 agosto 1899. Film: *Ma l'amor mio non muore* (1938); *Rose scarlatte* (in collab. con V. De Sica - 1939); *Malia* (1946); *Yvonne la Nuit* (1949).

Il costume non dispiace neanche a Giuseppe Amato. *Yvonne la Nuit*, il film con cui nel 1949 torna alla regìa, è un disegno sovente garbato della vita militare italiana all'alba del '14, proverbialmente divisa fra il caffè-concerto, la guarnigione e i duelli; nonostante i vieti modi di una vicenda risaputa, si inserisce con fortuna fra le passeggiate nostalgiche che il nostro cinema suol fare bonariamente sulla via delle tradizioni romantiche. Quelle tradizioni che, fino a quando ci resteranno nel cuore, impediranno il tramonto del nostro film in costume.





M. Costa: *I Pagliacci* (1948)

I film musicali

Legati alla tradizione dei film in costume, ma riconducibili soltanto a una particolare contingenza commerciale, cade qui opportuno citare quei film che, per soddisfare il gusto di certe platee provinciali o straniere, non hanno esitato ad accogliere integralmente l'opera lirica sul nastro di celluloide.

Di solito la critica cinematografica non presta loro un'attenzione eccessiva, neanche se, ad interpretarli, sono attori veri di cinema doppiati, in colonna sonora, dalle voci d'oro di meno fotogenici interpreti.

Fra quanti, però, si adoprarono per dare al nuovo « genere » almeno la dignità cinemato-



grafica raggiunta in America dal film-rivista, i più attivi e costanti son stati senza dubbio Carmine Gallone e Mario Costa: ad essi si è dovuto, a un certo momento, il tentativo di svincolarsi dalla servitù del palcoscenico e dello spartito per dar vita a film ispirati, sì, agli schemi teatrali del libretto, ma liberamente risolti secondo un ritmo cinematografico autonomo; ridotta alla sola colonna sonora, la parte musicale parve pesare un po' meno sulla recitazione e gli interpreti si sentirono più sciolti dagli atteggiamenti vistosi e fastosi del canto. Pur risentendo dell'equivoca impostazione iniziale, questi film rappresentano già un certo progresso su quelli che, all'inizio, s'eran contentati di riprodurre l'opera lirica come se la macchina da presa fosse stata nascosta in un palchetto del *Reale* o della *Scala*.

Addio Mimì (1947), *La Traviata* (1947) e, in tempi più recenti (1949), *La leggenda del Dottor Faust*, tutti diretti da Carmine Gallone, rivelano più oneste intenzioni di valersi del cinema con un rispetto maggiore per i suoi modi espressivi.

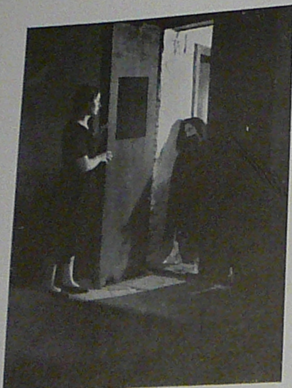
Il film non è più un'opera lirica riprodotta battuta per battuta sugli schermi per comodità di audizione nelle piccole sale di provincia, ma riproduce, non di rado con scioltezza, le umane vicende dei libretti che vengono sceneggiati secondo le normali esigenze del cinema: unica differenza, il canto al posto del dialogo.

↑
C. Gallone: *La leggenda del Dottor Faust* (1949)



L. Visconti: *La terra trema* (1948)

Il 1948 conduce il cinema italiano ad altri approdi.



Il 1948 conduce il cinema italiano ad altri approdi.

In modo via via sempre più cosciente e deciso, comincia a prevalere l'esigenza di un cinema in cui la scelta di una data cornice intervenga come determinante poetica di particolari climi e di particolari personaggi.

Le figure di questo nuovo cinema si fanno ormai una cosa sola con le regioni che le inquadrano; affidandosi alle loro precise differenze di colori, di contorni, di animi e di climi, esse sembrano ricercarvi gli elementi che le saldano nuovamente alla cultura.

Se vincoli artistici possono ancora unirlo al suo passato, l'uomo di oggi giunge a ritrovarli solo nel suo stesso ambiente, sul luogo stesso ov'è nato e dove ha sepolto i propri morti.

La poesia del realismo diventa poesia *regionale*, non intesa però in chiave di folclore, ma perchè poesia nata nella *tradizione*.

Nell'anno zero, l'esigenza stessa alla più scarna verità si era mutata in poesia; più avanti si era accesa nell'ardore di una polemica che chiamava gli uomini a riconoscersi fratelli se non volevano perire; oggi, nel tentativo di innestarsi di nuovo a un passato di solida cultura, si àncora saldamente alla regione, come al cardine primo dell'uomo, quello cui lo legano rapporti più immediati e più stretti. Risultata troppo debole e vaga una cultura genericamente *italiana*, la cultura *regionale* si rivela come quella che sa poeticamente interpretare, in modo più genuino ed intenso, l'anima dell'uomo moderno, singolarmente chiusa –– più ancora dei tempi medievali — nell'angusta cerchia dei suoi confini, dei suoi limiti, dei suoi costumi e dei suoi pensieri ancestrali.

Il primo e più vistoso esperimento di questa nuova maniera è quello tentato in Sicilia da Luchino Visconti.

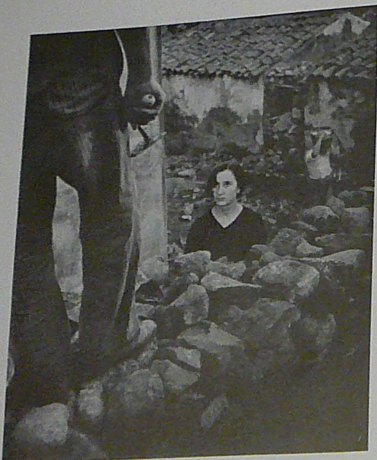
LUCHINO VISCONTI, nato a Milano il 2 novembre 1906 - Film: *Ossessione* (1943); *La terra trema* (1948).



La terra trema (1948) rivela già chiaramente queste nuove esigenze, queste precise intuizioni; al suo regista, però, sfuggì l'unico elemento che doveva, invece, porre in primo piano: la cultura regionale.

In Sicilia, i personaggi di Verga, i *Malavoglia* sono diventati i *Valastro*. I loro casi, però, sono identici: lotta contro le sopraffazioni degli uomini, lotta contro la cieca forza del mare.







Persino la natura si accanisce contro i ribelli, ostacolandoli in ogni loro iniziativa. Poveri, dispersi, caduti nel vizio e nel male, riusciti vani tutti i loro tentativi di conquistarsi una vita migliore, si sottometteranno di nuovo all'ingrato lavoro; ma questa volta, alla loro vita, sembra che manchi la speranza.

Il destino dei Malavoglia, figure in pietra nera stagliate contro il cielo bianco di Sicilia, grida da mezzo secolo in faccia a tutti gli uomini che l'ingiustizia vince e che il male trionfa. I Valastro sono la risposta di Visconti: personaggi che a mandarli per il mondo son già da soli un invito alla solidarietà.



Alla loro realtà umana doveva però corrispondere una identica realtà estetica; Visconti la cerca, ma invece di interpretare i suoi personaggi secondo la loro stessa indole, i loro stessi climi, il ritmo stesso della loro aspra vita rinchiusa fra quattro case di calce e un'arida spiaggia marina, spinge





il suo bisogno di rinnovamento sino al filone antico e accigliato della vecchia cultura europea e adotta una formula che, per la rotonda dovizia di certi suoi temi, si potrebbe addirittura chiamare fiamminga. Arrivato fin quasi alle soglie d'una sicura conquista, al momento di definirne i limiti, Visconti rimane vittima di un estetismo che lo induce a esercitazioni di calligrafia estenuata, a ricerche pittoriche il più sovente lontanissime dai climi che s'era proposto di evocare. I veri pescatori della costa siciliana costretti in atteggiamenti alla Modigliani o in cornici chiaroscurali alla Rembrandt, hanno cessato di essere uomini, hanno cessato persino di essere personaggi: son divenute pallide composizioni figurative, svuotate di vita reale.

La terra trema, tuttavia, nonostante le sue imperfezioni, resta il primo tentativo di ritrovare quel punto di incontro fra verità e cultura che ancora il nuovo cinema non aveva scoperto.







Un minore travaglio estetico, ma una più schietta cordialità umana permettono invece a Renato Castellani di ritrovare nella quotidiana cornice di una Roma popolana e quasi vernacola, una soluzione al dilemma che, anche se non definita, è certo più agiata e conseguente di quella proposta da Visconti.

Sotto il sole di Roma (1948) è una gaia divagazione in cui, salvo poche eccezioni, il verismo si attenua in poetica verità. Il racconto, pur toccando quasi tutti i luoghi comuni di questa nostra epoca — tedeschi, razzie, borsa nera e delinquenza — ha tessuto di forti sapori nuovi ogni situazione, animandola di una squisita arguzia e di una gentile ironia.

Castellani lo ha sviluppato in modo caldo ed





affabile, rifuggendo da qualsiasi retorica e per la prima volta è parso lasciare via libera al cuore: un cuore delicato e pudico che gli ha suggerito delle pagine di umanità affettuosa e sincera. Basterebbe citare quella dell'incontro di Ciro, il protagonista, con Geppa, il ciccarolo, tra le vecchie pietre del vecchio Colosseo o quella della sua disperata corsa all'ospedale quando gli muore la madre e viene fermato di fronte alle sbarre del cancello chiuso per il coprifuoco, o quella più tragica dell'uccisione del padre, il povero guardiano notturno, caduto nella trappola organizzata dal figlio colpevole e ignaro; sono tutte di un Castellani semplice e affabile che giunge lietamente a interpretare, attraverso l'anima d'una città, l'anima dei suoi stessi abitanti.







Sotto il sole di Roma racchiudeva in sè tutti gli elementi poetici cui Castellani sapeva ormai di potersi affidare per condurre a perfezione anche più piena il suo nuovissimo stile.

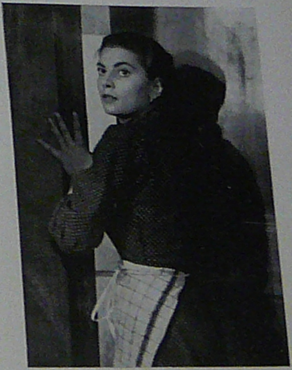
In tempi recentissimi (1950) *E' primavera*, rifacendosi a cornici cittadine intese con identiche intenzioni poetiche, indugiando a quei climi satirici che eran stati la nota più fresca e spontanea di *Sotto il sole di Roma*, sembra condurre Castellani a un più acuto approfondimento delle proprie esperienze, a una scelta più sottile dei propri temi. Viceversa la vicenda — ispirata ai complicati casi matrimoniali di un soldatino donnaiolo e svagato, che finisce per ritrovarsi una moglie a Palermo e una a Milano — giunge a prendere il sopravvento, con le sue involuzioni narrative, sulla fresca vena con cui Castellani si era accinto a risolverla.





Inizialmente le situazioni sono tutte pervase di umorismo leggero, amenissimo, toscano. La psicologia del protagonista è disegnata con franca disinvoltura, con festosa acutezza, con sottile malizia. L'ambiente militare che lo circonda è tramato di notazioni satiriche la cui levità è davvero esemplare. In seguito, però, l'umorismo cede il posto alla farsa, la satira alla caricatura e il racconto diventa artificioso e meccanico. La regìa, che agli inizi aveva saputo imporsi un ritmo rapido, veloce ed essenziale, stenta alla fine a mantenerlo sullo stesso tono di naturalezza.

Il film, comunque indica in Castellani un regista pronto e maturo, denunciandogli certi limiti, gli apre per l'avvenire una via in cui, nella semplice verità d'ogni giorno — anche e soprattutto in chiave umoristica — saprà trovare fervide occasioni di poesia.

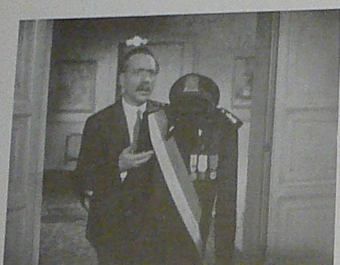






LUIGI ZAMPA, nato a Roma il 2 gennaio 1905 - Film: *Fra Diavolo* (1941); *C'è sempre un ma...*, *Signorinette* (1942); *Un americano in vacanza*, *Vivere in pace* (1946); *L'on. Angelina* (1947); *Anni difficili* (1948); *Campane a martello* (1949).





Altrettanta schiettezza, altrettanto spirito di malizioso umorismo, ma una molto più larvata esigenza di affidarsi francamente all'atmosfera provinciale siciliana che si era data a cornice, rivela invece Luigi Zampa in *Anni difficili* (1948), che si atteggia a ricapitolazione generale delle virtù e dei vizi degli italiani durante il ventennio nero. La satira colpisce, senza fiele, fascisti e antifascisti e colorisce con affettuosa comicità, la vita difficile di un uomo qualunque che in una cittadina di provincia, pettegola e non di rado maligna, è costretto a cedere alle imposizioni statali per poter ovviare alle «necessità familiari»; nonostante lo studio di certi climi, siamo ancora però alla commedia di costume.









Gli si affianca, minore per impegno, per acutezza e per estro, quel *Poibito rubare* (1948) di Luigi Comencini che voleva essere l'interpretazione italiana dell'americana « Città dei ragazzi ». L'intuizione dei valori poetici ambientali, anche se raramente cosciente, è certo qui più viva e decisa che in *Anni difficili*. Il clima del film, infatti, si solleva unicamente nella descrizione quasi documentaria di una Napoli lugubre e barocca avvinghiata ai suoi vicoli tortuosi, alle sue scalette, alla sua tragica e pur festosa miseria.





Anche *Molti sogni per le strade* (1948), di Mario Camerini, rientra, sia pure con non poche incertezze, nella corrente di rinnovamento della formula realista.

Siamo sempre a un cinema *all'aria aperta*, ambientato in particolari cornici regionali, dove le città, la provincia, le coste hanno una loro precisa funzione poetica. A molti, però, ne sfuggono le ragioni riposte ed anche se — come qui Camerini con Roma — non possono sottrarsi all'esigenza di determinate cornici, non hanno ancora acquisito la chiave per interpretarle, nè i motivi reali che li hanno spinti a cercarle.

Bisognerà arrivare al *Mulino del Po*, a *In nome della legge*, a *Cielo sulla palude* — a Lattuada, a Germi, a Genina — perchè il tentativo di Visconti si precisi in risultati compiuti.





Roberto Rossellini, emerso dall'anno zero e intuita nel cuore degli uomini la necessità di qualcosa cui finalmente affidarsi con serena fiducia, inizia in modo più evidente che in passato la sua ricerca di Dio. In *Roma città aperta*, *Paisà*, *Germania anno zero*, Dio era sentito come *assenza* (dal cuore degli uomini era svanita la carità; vi era entrato, immenso, il dolore); oggi sembra lo si possa sentire come *rifugio* dalle perversità della terra.

La folla del *Miracolo* in *Amore* (1948) è molto simile alle S. S. di *Roma città aperta:* spietata e senza cuore, dileggia, schernisce, perseguita una donna la cui unica colpa è di essere solo un po' diversa dagli altri: sedotta, infatti, da uno sconosciuto che lei ritiene essere San Giuseppe, pensa di aver concepito per intervento divino e saluta la nascita di un figlio come un evento miracoloso; la folla incredula la mette alla berlina. Rossellini, invece, le crede; difende la sua innocente follia; ne fa quasi una martire.

Anche Rossellini, però, non rimane indifferente a quell'esigenza di un'ambientazione regionale che si veniva precisando nell'ultimo cinema italiano (in un certo senso, anzi, si può dire che sia stato proprio lui, con il dramma di Roma, il dramma d'Italia — regione per regione — e il dramma di Berlino, a porre per primo l'accento sulla particolare funzionalità poetica di determinate cornici). Per *Il Miracolo*, per questa storia in cui la verità si fa ancora strada a fatica, gravata com'è da eredità spagnolesche e da superstizioni barocche, eccolo così scegliere con intuito sicuro la riviera amalfitana, col suo paesaggio meridionale turgido ed aspro ad un tempo. I personaggi ne riflettono il clima e la densa atmosfera; è l'eredità di tradizioni lontane che li fa smarrire per via.

Nell'interpretarla Rossellini sembra voler abbandonare il suo rigido ossequio alla formula documentaria: il suo stile si fa più meditato ed accorto, ricerca con più insistenza il clima lirico, pone, qua e là, le premesse per un rinnovamento totale; nel non voler restare schiavo della sua stessa maniera, egli ci conferma la sua generosità di ieri: per lui il cinema è un modo di affacciarsi nell'uomo; al di fuori e anche contro di lui questo modo varierà ogni volta che intorno dovesse mutare la condizione dell'uomo.





Gli « Sciuscià » sono cresciuti

Intanto i bambini di *Sciuscià*, sono cresciuti e gli uomini hanno continuato a non occuparsi di loro. Ecco, così le vittime di ieri fare, a loro volta, delle vittime.

Sono ragazzi che non hanno mai incontrato la bontà: come potrebbero conoscerla? Rubano. Se il loro furto può essere causa della rovina d'un uomo, di sua moglie, dei suoi figli, cosa importa? Hanno pensato a questo, gli altri, quando sono stati cattivi con loro? La solidarietà che, ieri è venuta meno una volta, adesso non illuminerà più il cuore di nessuno. E così a un povero operaio può essere rubata la bicicletta — condizione indispensabile al suo lavoro — senza che alcuno si commuova: nè il ladro, nè i tutori della legge, nè gli amici o gli estranei; tutto un giorno — una intera domenica — l'operaio s'affanna per le vie di Roma nella sua vana ricerca; dovunque la malvagità o l'apatia lo respingono.





Affaticato e deluso anche lui per un attimo diventa « cattivo ». A sua volta tenta di rubare una bicicletta, ma è sorpreso sul fatto e solo i pianti del figlio che non lo ha mai abbandonato in quella triste giornata possono all'ultimo momento salvarlo; sono due nuove vittime di un mondo in cui anche i malvagi, a loro volta, sono vittime di qualcosa o qualcuno. Ecco dove si arriva quando si è perduta la carità.

Questa voce, affranta dalla miseria morale del nostro tempo, è ancora la voce fraterna di De Sica, è l'appello commosso e perentorio di *Ladri di biciclette* (1948).

Tutta la vita di Roma — di una città, fra le tante, degli uomini d'oggi — passa nelle sapientissime maglie di questo film chiuso fra il rigido giro di un sabato e di una domenica.

La vita della Roma periferica, dai quartieri più miseri a quelli borghesi di Piazza Vittorio: i mer-





catini di Porta Portese, la Messa del povero, il banco dei pegni, i commissariati, le rive del Tevere, lo stadio, persino le case più equivoche.

Circola, liberissimamente, attraverso gli schemi di queste verissime cose, la più pura atmosfera poetica: in essa gli autentici e umanissimi contrasti dei due protagonisti — l'uomo e il bambino — acquistano dimensioni esemplari, trovano il loro peso più esatto.



La poesia di De Sica è tutta nell'ardente sincerità con cui ogni elemento umano è studiato e descritto, nell'equilibrio «armonioso» e preciso con cui, accanto al particolare solamente accennato, viene a innestarsi quello approfondito e finanche iterato ai fini d'una più diretta polemica, nella levità rara e preziosa con cui son «viste» le vecchie vie romane dai muri screpolati e dai porticati cadenti a quelle modernissime, ma povere, dai casamenti corrosi.















La sua importanza umana, è sempre e di nuovo nell'atto dolente d'accusa contro ogni egoismo: è l'indifferenza, è la durezza di cuore, è l'oblio della solidarietà che hanno ridotto l'uomo in solitudine tragica a fianco di altri uomini soli e nemici.

A questo male De Sica non ha mai mancato di opporre la coscienza della carità. Oggi, poi, lo fa in modo anche più fermo, più impetuoso, più forte.









Con il suo film, il nostro cinema raggiunge uno dei vertici più alti, conquista posizioni estetiche ed umane che lo pongono a buon diritto alla testa del cinema mondiale; in esso finalmente il realismo si salda alla poesia e il suo oggetto principale, la « verità dell'uomo », si precisa in un messaggio più sacro, « l'importanza dell'uomo », permeandosi di nuovi lieviti cristiani: l'invito all'amore fraterno.



BIBLIOTE… VALD…



Il cinema italiano è divenuta la voce più alta, più completa, più umana dell'arte di questo dopoguerra.

Ha acquistato il diritto alla riconoscenza dei contemporanei.





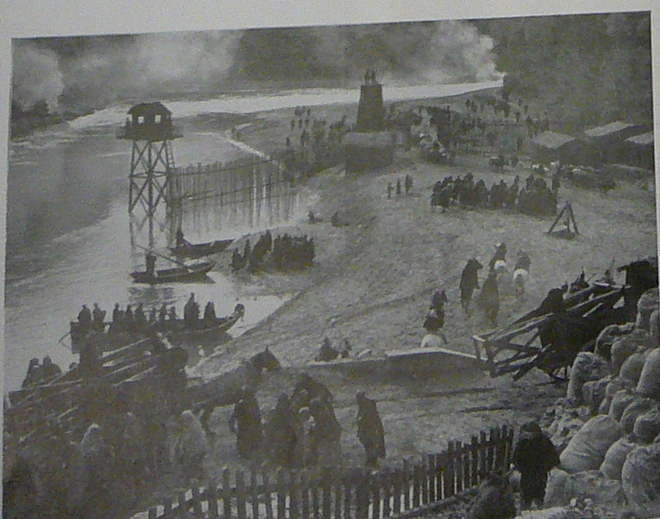
A. Blasetti: *Fabiola* (1949)

Il 1949 vede concludersi un'opera cui Blasetti stava lavorando da tempo: Fabiola.



A. Blasetti: *Corona di ferro* (1941)

Con quella conseguenzialità che gli abbiamo già riconosciuto, Blasetti non aveva cessato di sostenere la sua polemica contro la violenza e la guerra. *Fabiola*, ambientata nella Roma del III secolo, pur nella sua veste colorita, non fa altro che rinnovare l'identico messaggio della Co-





A. Blasetti: Ettore Fieramosca (1938)

rona di ferro e di *Un giorno nella vita*. Variamente giudicata da quanti preferiscono il Blasetti di *Quattro passi fra le nuvole*, *Fabiola* resta tuttavia un imponente sforzo produttivo al servizio della fertilità e del cuore di un regista che non sdegna lo spettacolo pur di poter esporre

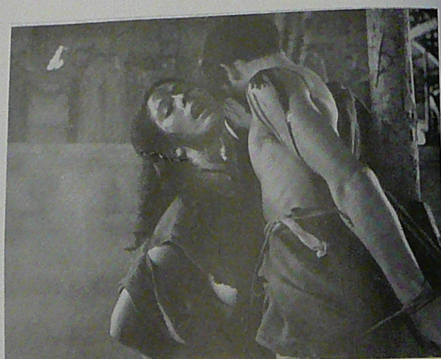




anche attraverso il suo fasto quegli ideali in cui crede.

Ritornando al film in costume, infatti, Blasetti sapeva quali erano i rischi cui poteva condurlo una delle più antiche tradizioni del nostro cinema e questi, soprattutto, tentò di evitare.

« Non voglio che i personaggi del mio film soffochino sotto le loriche e le aquile della Roma imperiale; non voglio che vivano in case monumentali e gelide, a tu per tu con la storia — ebbe a dire un giorno — voglio, al contrario, che siano vivi, umani, riconducibili tutti alla nostra odierna realtà, che abbiano case riscaldate e intime,



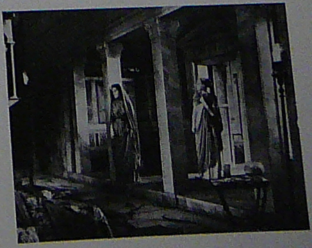


come le autentiche case romane, che vestano comode vesti di lana, non toghe drappeggiate; che parlino, si muovano, soffrano ed amino come ognuno di noi, non come tante statue della via Appia. Solo così *Fabiola* potrà dire agli uomini d'oggi quanto io desidero che ascoltino da un uomo che ha sofferto della violenza e della guerra, dell'egoismo e del sopruso ».



E nonostante il circo, i leoni, i gladiatori, le folle acclamanti nelle arene e i pericoli agiografici del primo martirologio cristiano, *Fabiola* giunge quasi sempre a conservare questa familiarità di persone e di cose: che è anche la sua maggiore virtù.







P. Germi, *In nome della legge* (1949)

Verità e cultura hanno trovato
il loro punto d'incontro: la regione.



La Sicilia, intanto, continua ad essere il quadro corrusco di alcune fra le nostre più significative avventure cinematografiche. *In nome della legge* (1949), di Pietro Germi, sembra condurre finalmente a soluzione i problemi prospettati per la prima volta in quella stessa cornice da Luchino Visconti; la risposta, maturata attraverso Castellani, Zampa, Camerini e — in forme anche più nitide e coscienti — attraverso Rossellini, si precisa ormai nei suoi termini più conclusivi: verità e cultura han trovato il loro punto d'incontro: la regione.

L'importanza di questo film, infatti, non è tanto nell'aver fatto luce su un ambiente particolarmente chiuso e misterioso come quello della mafia — ispirandosi a un romanzo d'un magistrato che narra della lotta sostenuta da un giovane pre-





tore per imporre l'osservanza della legge a una popolazione asservita all'autorità dei *clans* e rispettosa solo del principio di omertà — ma è nell'aver espresso con assoluta fedeltà il clima, gli usi e lo spirito dell'autentica Sicilia, della rarefatta immobilità dei suoi paesaggi desertici, dell'abbagliante candore delle sue lande sassose, dei suoi muri tirati a calce e delle sue chiese accigliate e quasi messicane.

Questo mondo duro ed essenziale impedisce a Germi di ripetere l'errore di *Gioventù perduta*, e gli fa scrivere pagine di un'umanità lucida e tersa, arida e pudica, in grazia delle quali può facilmente inserirsi fra i più promettenti registi della nostra giovane scuola.

L'incontro con la Sicilia gli ha fatto trovare finalmente uno stile.





L'incontro con il Po, la sua pianura lombarda e i suoi contadini ruvidi e onesti permette, dal canto suo, a Lattuada di compiere un altro passo in avanti nella conquista di uno stile. Il *Mulino del Po* (1949), ridotto dal noto romanzo di Riccardo Bacchelli, può essere infatti considerato la sua opera più conchiusa e completa. Vicenda densa di elementi patetici e tragici, narra la storia d'amore di due giovani di condizioni diverse: lei, Berta, è figlia di proprietari; lui, Orbino, è figlio di mezzadri; sono già fidanzati, quando un incidente fa cadere in miseria la famiglia della ragazza; i parenti del giovane pensano, allora, di opporsi alle nozze e il loro atteggiamento anche più si consolida quando, in seguito alla proclamazione d'uno sciopero, la famiglia di Berta si rifiuta di prendervi parte. I raggiri d'un basso mestatore giungono, intanto, a creare un grave malinteso fra le due famiglie; un fratello di Berta, il grosso e sciapo Princivalle, è condotto così a credere che Orbino vada in giro diffamando ignobilmente la sorella; si mette, perciò, sulle sue tracce e, dopo un violento corpo a corpo — durante il quale Orbino tenta invano di fargli intendere la ragione — lo uccide. Alla sorella non resterà che recarsi ad attendere il cadavere del fidanzato in un'ansa del fiume dove il Po restituisce i corpi di quanti sono affidati alle sue impenetrabili onde: sventurato destino di due moderni Romeo e Giulietta.



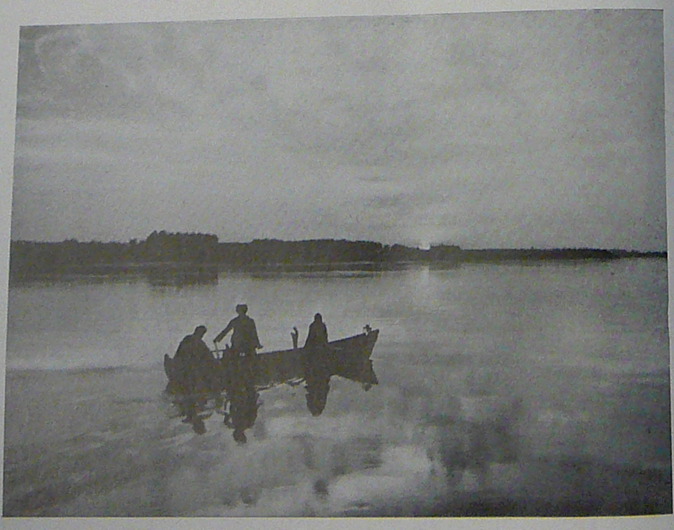


Questi personaggi, scarni, massicci, radicalmente onesti, la cornice padana con i suoi argini, la solennità del suo fiume, i suoi gelsi, le sue aie, le sue cascine e le sue chiese dai tozzi campanili, hanno permesso a Lattuada, a contatto della stessa atmosfera di *Giacomo l'idealista*, di risolvere finalmente quei suoi intimi contrasti fra ve-



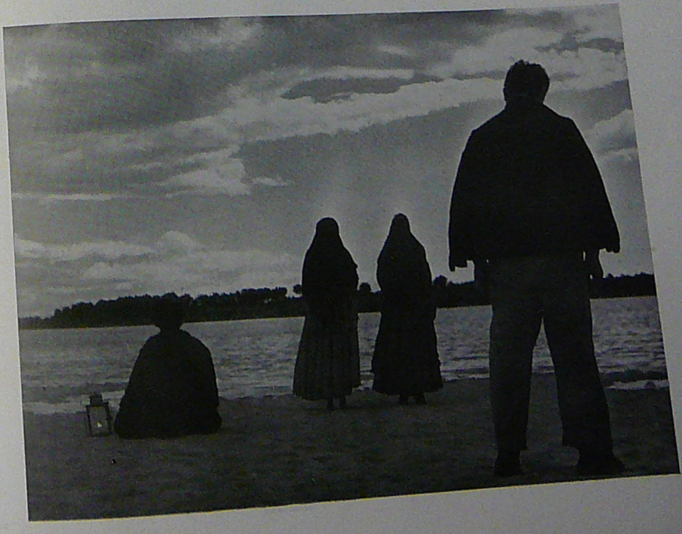


rità e poesia che già *Senza Pietà* era parso avviare a più felici conclusioni. La sua vena romantica può adesso liberamente fluire anche a contatto delle più aspre realtà; all'impegno duro e faticoso di qualche anno prima si sostituisce qui l'agiata padronanza di chi ha ormai conquistato la chiave della propria poetica.





Il *Mulino del Po* era forse la storia che meglio si conveniva a Lattuada per imparare a conoscersi, per imparare ad esprimerci liricamente tutto quanto di malinconico, di sentimentale e di umano era nella sua anima di poeta moderno conscio di dover rappresentare, in ogni tempo, soltanto la verità.











Giuseppe de Santis, con *Riso amaro* (1949), porta la macchina da presa nelle campagne piemontesi; le sue esigenze polemiche, però, gli fanno ricercare una realtà ben più aspra e violenta di quella cui, allontanandosi nel tempo, si era ispirato Lattuada: lo spingono a ritrarre la dura esistenza delle « mondine » e a gridare agli uomini la sua indignazione per le ingiustizie cui sono sottoposte. La scintillante cornice delle risaie, avrebbe aggiunto alla sua polemica tutto il peso della sua lucente poesia. Sventuratamente, necessità superficialmente commerciali o una male intesa preoccupazione di accostare a tutti i significati del film, hanno condotto De Santis a valersi d'una storia vietamente romantica e di personaggi convenzionali e retorici; quello che poteva essere atto di accusa, è divenuta una colorita avventura da giornale illustrato. Così contradditoria materia ha, naturalmente, accentuato i contrasti fra contenuto e forma già rilevati altre volte in De Santis. Il suo gusto raffinato e prezioso lo ha spinto a indugiare sui panorami delle risaie per ottenerne le più splendenti composizioni pittoriche; troppo sovente, però, esse sono rimaste fini a se stesse, quando del tutto estranee alla storia, quando così prepotenti e imperiose da distruggere con la loro realtà quelle già scialbe e meschine dei personaggi. Stilista sapiente, comunque, De Santis ha scritto anche qui





nobili pagine di pregevole ed ardua fattura tecnica. Se i suoi contrasti non sembrano ancora del tutto sanati, se dopo *Caccia tragica*, *Riso amaro* può essere considerato un'occasione anche più gravemente perduta, i dati positivi che egli ogni volta rivela lasciano sempre aperta la via a possibili superamenti.



LUIGI CHIARINI, nato a Roma il 20 giugno 1900. Film: *Via delle cinque lune* (1942); *Bella addormentata* (1942), *Locandiera* (1943); *Ultimo amore* (1946); *Patto col diavolo* (1949).



Luigi Chiarini, esteta e teorico, dopo aver dato al primo cinema del dopoguerra una sua personale interpretazione dell'armistizio dell'8 settembre (*Ultimo amore*, 1946), assume oggi con *Patto col diavolo* (1949) un atteggiamento estetico decisamente polemico nei riguardi della corrente realista. Si vale di una storia volutamente letteraria e romantica, d'una autentica cornice calabrese trasformata e rifusa in paesaggi di fantasia, di attori atteggiati alla formula meno spontanea e più costruita di recitazione tradizionale e tenta attraverso questi schemi di giungere agli stessi risultati poetici della giovane scuola italiana.



Non vi riesce per un errore contrario a quello in cui era caduto Visconti: *La terra trema* era un tentativo di giungere alla poesia permeando di cultura il dato reale; si era rifatta ad elementi estetici troppo distanti e generici e aveva finito per nuocere anche alla verità. *Patto col diavolo* è invece il tentativo di giungere alla poesia partendo dall'elemento culturale; la verità, trascurata, rivela con la poca sua assenza l'inattualità cultura unicamente fine a se stessa.



AUGUSTO GENINA, nato a Roma il 28 gennaio 1892. Film principali: *Signorina Ciclone* (1916); *I tre sentimentali* (1919); *Cyrano di Bergerac* (1922); *Il corsaro* (1923); *L'ultimo lord* (1926); *Quartiere latino* (1929); *Squadrone bianco* (1936); *L'assedio dell'Alcazar* (1940); *Bengasi* (1942); *Cielo sulla palude* (1949).



Cielo sulla palude (1949) — il film con cui Augusto Genina tornò al cinema dopo sette anni di silenzio — rappresenta invece l'espressione più significativa e conclusa di quelle esigenze che, dalla *Terra trema* in poi, condussero il cinema italiano a ritrovar nella tradizione regionale il punto d'incontro fra realismo e cultura.

La vicenda del film, estremamente fragile e semplice, si riferiva agli ultimi anni di vita di Maria Goretti, la bimba dodicenne che piuttosto di lasciar macchiare la sua purezza preferì farsi uccidere da un giovane che si era acceso per lei di morbosa passione. Dirigendola, Augusto Genina sapeva che il suo compito era quanto mai arduo e com-



Millet: *Angelus*





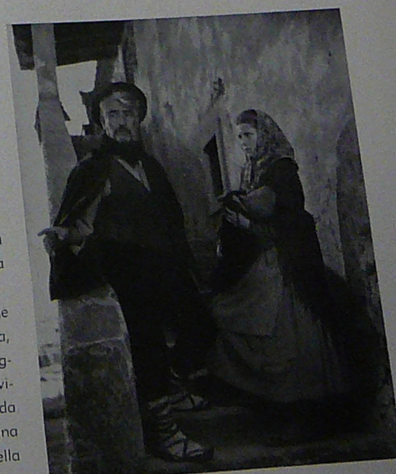
plesso: gli elementi biografici che aveva a sua disposizione erano esili e scarni e, d'altro canto, se avesse posto unicamente l'accento sulla figura di Maria — beatificata dalla Chiesa, per il suo martirio, nel 1947 — rischiava di cedere alle facili suggestioni dell'agiografia o del sentimentalismo. La soluzione al problema la trovò invece in quella cornice in cui egli, con ispirazione davvero felice, volle chiusa tutta la storia: la livida e cupa distesa delle paludi pontine, con i loro canali limacciosi, il loro pesante clima malarico, il loro cielo grave d'acque e di nubi, disteso in grigio arco contro la smorta luce d'un freddo sole invernale.

Questo quadro divenne la ragione poetica del dramma che il regista gli affidava; i personaggi che lo animano sono donne e uomini veri, presi per le vie di Nettuno, lungo i canali della piana



Maderno: Santa Cecilia





pontina, nei paesi sperduti fra la montagna laziale e il mare d'Anzio. La loro realtà è quella stessa della palude che li circonda, che imprime sui loro volti il solco delle febbri, l'acre disperazione di uomini costretti ad ingrati orizzonti; dei suoi elementi, però, Genina non si serve per fini immediatamente veristi; in essi vi è tale una forza drammatica dovuta al riflesso di così spietata natura, che egli ardisce interpretarli secondo una chiave più elaborata di quella realista.

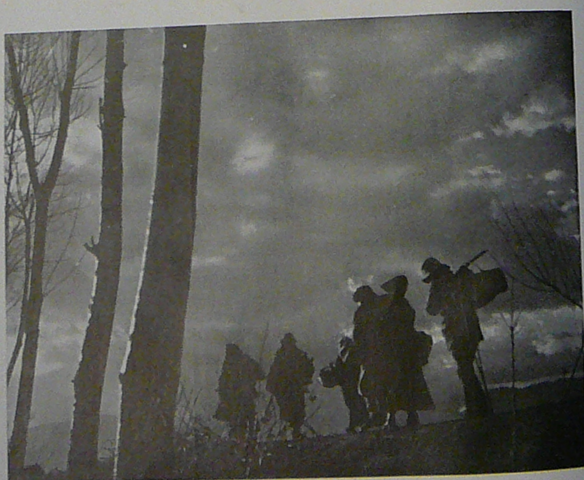
Restando rigidamente legato a una tradizione che ricomprende, nell'ambito della sua cultura, anche la realtà quotidiana di cosi umili personaggi, il regista si affida a uno stile sorretto da doviziosi riferimenti pittorici e plastici che vanno da certa pittura ottocentesca ispirata alla campagna romana, al Millet dell'*Angelus* e al Maderno della *Santa Cecilia*.

Cielo sulla palude



I pescatori di Visconti, costretti in cornici fiamminghe lontane da ogni loro realtà, avevano smarrito la loro vera natura.

I contadini di Genina espressi, invece, da uno stile *aderente* ai loro limiti regionali, rimangono radicati ai loro orizzonti, alle loro paludi, ai climi aridi e pesanti che determinano i loro istinti peggiori. La loro umanità non è per questo meno viva e reale. La cultura, semmai la riveste delle sue più poetiche tinte.





Il 1949 si chiude

Il '49 si chiude e Roberto Rossellini, con *Terra di Dio*, approda finalmente alla meta.

La sua ricerca di Dio trova risposta sulle rocce brulle e corrose di un'isola mediterranea. La donna che egli vi guida — togliendola ai reticolati di un campo di concentramento — ha in cuore tutta la disperazione d'Europa, la sua arida mancanza di fede, il suo livido opporre a un generale egoismo, un egoismo individuale anche più aspro e più duro. Conducendo questa donna a chiamar Dio in soccorso contro se stessa — fra le lave ed il fuoco d'un cratere vulcanico — Rossellini offre ai contemporanei la meditazione di un problema antico quanto l'uomo, ma fino ad oggi ignorato dal cinema, il problema della Grazia. Affinato, scarnito, quasi sublimato, il suo linguaggio non si allontana, tuttavia, dall'abituale rispetto per la verità; è l'oggetto, invece, a mutare: anzichè alla verità *dell*'uomo, Rossellini tende oggi alla verità *nell*'uomo; scopre la coscienza.

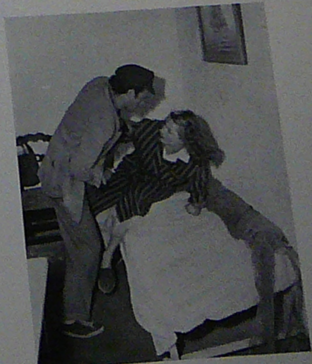


Karin, la protagonista del film, è giunta in Italia dal nord. Per uscire da un campo di concentramento, accetta di sposare Antonio, un pescatore italiano che essa ritiene proprietario di una graziosa casa in una dolce isola del mar Tirreno; l'isola, invece, è Stromboli: un ammasso di pietre laviche, dominato da un vulcano iroso. Alla delusione per una così ingrata cornice, segue ben presto nella donna lo sconforto di vedersi considerata con sospettosa ostilità dagli abitanti dell'isola che non comprendono le sue abitudini spigliate. Nell'animo di Karin si accende allora, in modo via via sempre più deciso e violento, il contrasto fra un bisogno fisico di fuggire dall'isola e il segreto convincimento di dover invece adattarsi alla sua nuova esistenza; se saprà vincersi — le dice il parroco del paese — non le mancherà di certo l'aiuto di Dio; Karin non crede nell'aiuto di Dio, tuttavia in un primo tempo giunge ad accettare quasi con fiducia il suo destino. I suoi gesti, però, vengono facilmente fraintesi e dopo vari, inutili tentativi di adattarsi alla vita dell'isola e all'incomprensione del rozzo marito, decide di fuggire attraverso il vulcano. Giunta sul cratere del vulcano, si lascia andare, con la faccia con-





tro la terra, meditando di uccidersi; invece si addormenta e, quando si risveglia, è giorno alto e in fondo, tra le rocce, s'intravede il paese. All'orrore e alla disperazione della sera prima, succede ora il timore per la vita del suo bimbo; ma come potrà sopportare nuovamente l'atroce esistenza dell'isola? Il dolore di Karin si fa più esasperato e più solo: non c'è che Dio a salvarla, quel Dio che lei ha bestemmiato e che l'ha perseguitata fino a quel momento, contrastando tutti i suoi desideri di fuga. Finalmente domata, ma ancora in lotta contro la sua propria natura, eccola così invocare Dio con tutta la sua voce, eccola domandargli la fede per poter accettare la vita, eccola domandargli la forza per saper vivere dopo, quando tutto quello da cui ha voluto fuggire, le peserà di nuovo sul cuore, anche se ormai illuminato da una luce diversa; il dramma della Grazia, che l'ha squassata sino a quel momento, è arrivato al suo culmine, dopo, se non la pace, ci sarà ormai la certezza; a Karin potrà ora riferirsi il versetto di Isaia (65-1) che fa da epigrafe al film: *« Mi han trovato quelli che non mi cercavano, mi son presentato a coloro che non chiedevano di me »*.





I più nudi elementi dell'antica tragedia intervengono a dar vita a questa lotta fra Creatore e creatura. Il personaggio protagonista — come quelli di Eschilo — è solo. Contro di lei è un duplice coro; da una parte gli uomini con la loro sinistra incomprensione; dall'altra la natura — pietre, case e, soprattutto, vulcano — in cui sembra rinchiusa una sola anima ostile. Questo coro non parla: la sua presenza, la sua voce sono incisi sul volto della protagonista, nei gesti, nelle reazioni di lei. Nel suo animo, invece, è nascosto un personaggio misterioso e invisibile, Dio: non si dichiara che all'ultimo, quando avrà trionfato sulla protagonista e sul coro, ma lo rivela fin dall'inizio il contraddittorio atteggiamento della protagonista combattuta ogni momento fra i sentimenti di rivolta che le suscita il coro e quelli di sommissione che le detta, dal profondo, l'ignota voce interiore.





Dio antagonista, il Coro, il protagonista: sono i termini primi della tragicità greca (risolti, tuttavia, in chiave cristiana, perchè al Dio cieco e crudele di cui è vittima l'uomo innocente è sostituito, qui, il Dio giusto che conquista a sè l'uomo colpevole per volgerlo al bene); consegnandoli alla poesia del mezzo cinematografico, Rossellini ha piegato il suo stile fino alla più assoluta nudità; il suo personaggio è rinchiuso nelle lucide spire d'una vicenda che l'ha sempre al suo centro e che mette a fuoco su di lui tutti i suoi argomenti, anche quelli ambientali, visti sempre e unicamente attraverso le sue più interne reazioni; la sua psicologia è costruita con un rigore esemplare e un ordine meticoloso che sa predisporre ogni sfumatura in preciso equilibrio; tuttavia questi dati, così estesi, vari e molteplici, sono espressi con una misura di classica armonia, con elementi esteriori così scarni e



Terra di Dio *(Stromboli)*



bruciati, da accendersi il più delle volte soltanto
negli occhi della protagonista. A tanta meditata
precisione, si accompagna — come sempre in
Rossellini — quell'immediatezza creativa che in
Germania, anno zero illividiva di tragica luce
l'ultima passeggiata del piccolo protagonista e
che qui giunge alla più intensa e raccolta emo-
zione conducendo Karin, nel suo dolore, a inter-
rompere il pianto per succhiare una fogliuzza di
erba aromatica o a concludere una disputa co-
niugale con un tale senso di accorato abban-
dono, di pietà e di mestizia, che il semplice ge-
sto di accendere un lume a petrolio acquista un
altissimo significato poetico. Anche qui lo stile,
però, si rifà ai momenti di più studiata attenzio-
ne, rivela ormai un'agiata disponibilità dei mez-
zi del cinema, una sollecita cura nei passaggi e
nel movimento di macchina, (v'è un impiego nei
« campi lunghi » sulla protagonista, che spesso
ritorna come *leit-motiv* della sua solitudine e
dell'incomprensione che la circonda; come pure
vi sono alcune « panoramiche » del vulcano e
dell'isola che si aprono, come sinistre cesure, ai
momenti di sosta del racconto quasi a sostitui-
re, con quella muta presenza, la minacciosa vo-
ce del Coro). Il montaggio, mentre ai fini unica-
mente narrativi è rapido, essenziale, ostile alle
pause, ai fini psicologici si riavvicina al tempo
reale, lascia alla protagonista lo spazio naturale
per accogliere sul suo volto l'orrore della cornice
che la minaccia, il terrore del silenzio che grava
sulla sua anima, il crescendo pauroso del dram-
ma che, a poco a poco, dalla sete di suicidio la
porterà all'invocazione, ancora disperata, di Dio.



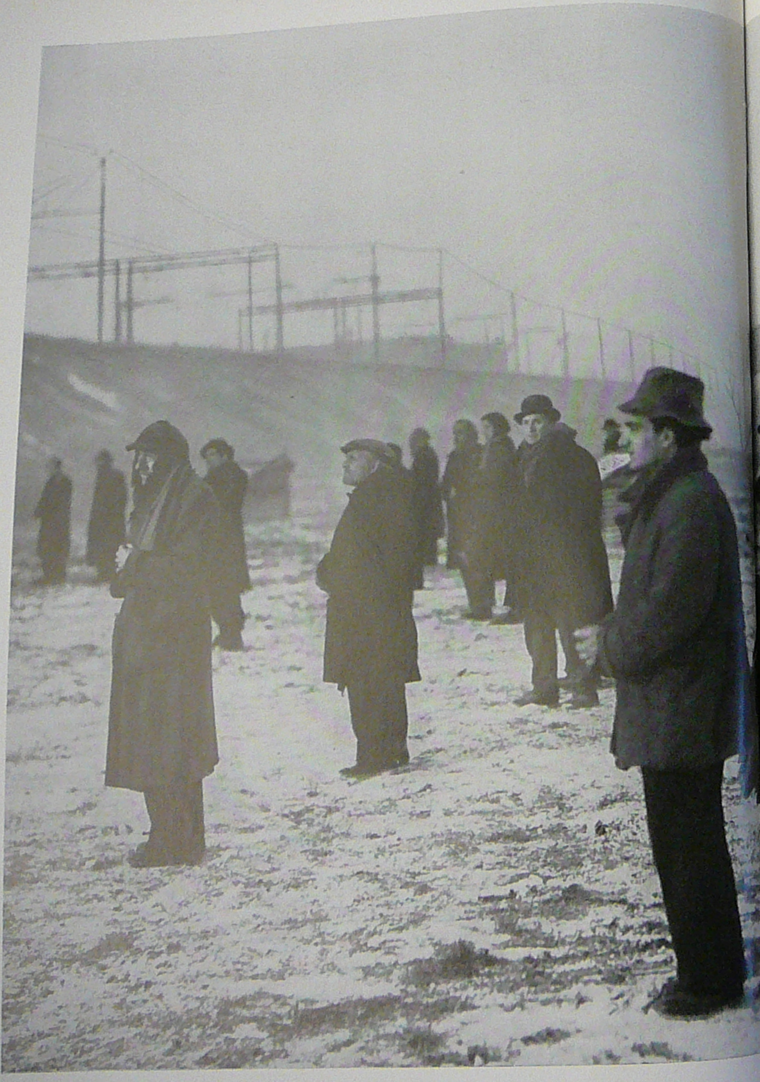
Con ardente umiltà, Rossellini ha portato il suo massimo contributo alla poesia di quel realismo che era stato il primo a rinnovare.

Il suo occhio, ormai, inquadrando direttamente l'individuo, ce ne documenta la sua verità più nascosta: la coscienza; cogliendola nel suo momento supremo, ce ne esprime la sua terribile, antichissima lotta con Dio.

Il cinema italiano, rinato sulle macerie dell'anno zero, è arrivato alla Tragedia.



Gli interpreti





V. De Sica: Attori professionisti e non professionisti in: *Miracolo a Milano* (1950)



Dal *Mulino del Po* di A. Lattuada

Sulla soglia dell'anno zero i poeti del nuovo cinema italiano compresero di avere soltanto una via per rivolgersi ai propri simili: parlare con le loro stesse voci, chiamarli a partecipare alle loro stesse vicende.

La folla, che per anni al cinema era stata spettatrice, divenne protagonista e nella sua faccia anonima ognuno potè ritrovare il proprio dolore.

La guerra, questa volta, non era stata combattuta dagli Eroi, ma dalle facce anonime cadute contro la polvere nelle trincee, sui campi di battaglia, nelle case; nelle vie percorse ogni giorno per andare al lavoro, nelle piazze che erano state la lieta cornice degli ozi festivi. Facce anonime a milioni che avevan chiuso in sè l'orrore di milioni di uomini colpiti dalla guerra, dall'occupazione, dalla violenza civile e dall'eredità di tutti questi mali lugubremente trasmessa alle prime ore di pace.

Il cinema le chiamò a sè e affidò ai loro tratti segnati, tragici, persi nel vuoto di tetri ricordi, il compito di esprimere se stessi a se stessi, a tutti i contemporanei di cui erano la più vera e sincera espressione.

Finita l'età degli Eroi, era tramontato l'Attore. Sulla soglia dell'anno zero vi è una sola poesia, quella del dolore, divenuto patrimonio comune di



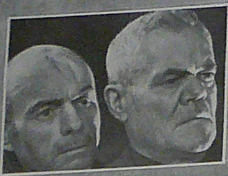
tutti. A dargli volto non serve, quindi, il volto di uno solo, che lo finga e lo interpreti.

Il contemporaneo ha bisogno della verità, della propria verità. Il cinema gliela offre perchè i suoi poeti son guidati dall'amore e nell'amore sanno di poter ritrovare la poesia.

Le facce anonime, quindi, non hanno preistoria, almeno queste facce anonime del cinema dell'anno zero. Non danno volto a personaggi, ma a uomini, sono facce d'uomo chiamate dai Poeti, per amore degli uomini, a rappresentare una realtà comune a tutti, esattamente nel modo con cui tutti l'avevano vissuta, esattamente nelle forme con cui si era tragicamente impressa in viso ai contemporanei, senza che alcuna finzione intervenisse a trasfigurarla o a falsarla.

Prima era stata un'esigenza solo estetica, sia pure egualmente sincera ed egualmente ispirata alla ricerca della verità, ad abolire l'attore per dare visi anonimi ad alcuni personaggi. Le facce, però, restavano facce di personaggi, con fisionomie via via sempre più precise e distinte: erano quelle che meglio servivano ad esprimere somaticamente un particolare tipo fisico (e, quindi, un personaggio); erano quelle che potevano esprimerlo con assoluta verità; erano scelte per amore della verità, non per amore dell'uomo.

Da O' *Sole mio* di G. Gentilomo





Erano il siciliano Gulì, che Blasetti aveva voluto protagonista del suo *1860*, erano gli operai delle acciaierie di Terni che servirono a Ruttmann per *Acciaio*, erano i protagonisti di *Uomini sul fondo* di De Robertis, tutte facce scelte per la loro esatta somiglianza fisica con i personaggi, non per la loro somiglianza morale.

Dopo, invece, è la somiglianza morale a prevalere, non una somiglianza d'animi o di mentalità, ma una contemporaneità di vita, una comune appartenenza a un'età dolente e singolare: un onesto commerciante milanese potrà così diventare mercante di carne umana nel *Bandito* di Lattuada, un direttore di un albergo romano si trasformerà in *Senza pietà* in un complesso personaggio dalla morbida psicologia; i braccianti della Bassa Padana d'altro canto diventeranno il coro di se stessi in *Caccia tragica* di De Santis, mentre le mondariso del Vercellese saranno le protagoniste di *Riso amaro*, rivelandosi artisticamente più genuine e più autentiche di

In alto: Attori presi dal vero in *Acciaio* di Ruttmann (1933), *Palio* di Blasetti (1931) e *Darò un milione* di Camerini (1935).
In basso: Interpreti principali non professionisti in: 1) e 2) *E' primavera* - 3) *Ladri di biciclette* - 4) *La terra trema.*

1



2



3



4





quelle che al loro fianco, attrici vere, tentavano artificiosamente di recitare, nelle loro vesti, le loro parti.

Il segreto di questa lucida verità è, a poco a poco, scoperto. Anche se la guerra è finita, anche se, ormai, non c'è più la comune sorte del dolore ad assimilare le facce anonime degli italiani con le facce anonime del nuovo cinema italiano, la fragranza d'una tale verità conquista i Poeti, li incita a perfezionarne i termini sulla scorta degli esempi passati, quelli, appunto, che ci avevano dato nel '33, *Acciaio* e *1860*.

All'uomo della strada non attore, il regista non domanda più di ripetere il dolore di ieri, ma di essere il personaggio quotidiano che quotidianamente è nella vita, quel personaggio che le nuove esigenze di nuda verità non sembrano potere più accettare dalle fittizie costruzioni dell'attore. Interpretando se stesso, un contadino, un pescatore, un operaio non fingerà, ma ripeterà naturalmente i suoi gesti più naturali e consueti.

In alto: Caccia tragica *di G. de Santis.*
In basso: Interpreti principali non professionisti in: 1) Senza pietà, *2)* Cielo sulla palude, *3)* Fuga in Francia, *4)* La terra trema.

1



2



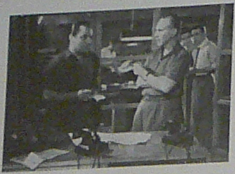
3



4









Dall'avversione alla finzione nasce, così, quel singolare e significativo esperimento che è *La terra trema* di Luchino Visconti, in cui gli interpreti — autentici pescatori di Sicilia, autentiche donne di Aci Trezza — agiscono senza tener conto delle esigenze normali del cinema, chiusi in un giro di tempo e di spazio assolutamente reali, legati a forme di verità come l'arte fino a quel momento non aveva mai pensato di accogliere. La loro realtà, se da una parte rifiutò troppo polemicamente ogni possibilità di trasfigurazione poetica, dall'altra si ancorò a schemi estetici troppo distanti ed astratti; rappresenta, comunque, un non indifferente contributo al nuovo stile di recitazione che il cinema italiano viene a poco a poco creando.

Più rispettosi dei canoni correnti del cinema, ma altrettanto vicini alla realtà, i siciliani di *In nome della legge* di Germi e i contadini padani del *Mulino del Po* di Lattuada le cui figure principali raggiungono una costruzione drammatica da avvicinarle all'antica finzione degli attori: unica differenza, il dato reale, solidissimo e vivo, da cui partono; quel dato che sarà l'elemento più valido del personaggio creato dall'operaio scelto da De Sica a protagonista di *Ladri di biciclette*; quel dato che sarà la ragione poetica dei più recenti personaggi di Rossellini — Francesco e i

In alto: Gli scrittori Vincenzo Talarico in *Non c'è pace fra gli ulivi*, Paolo Monelli in *Primula bianca*; il sarto Shubert in *Femmina incatenata*.
Di fianco: Orbino nel *Mulino del Po*, e autentici frati in *Francesco, giullare di Dio*.



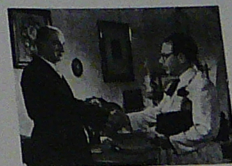


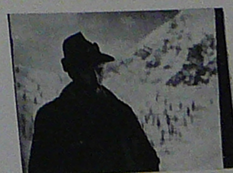
suoi dodici compagni come ce li descrivono i *Fioretti* — che per la prima volta nella storia del cinema (e in quella della Chiesa) sono interpretati da autentici frati francescani scelti nei conventi più isolati e primitivi perchè sui loro volti e nei loro occhi non manchi quella luce candida e ispirata dei veri Santi del Duecento la cui vita, pur trascorrendo sulla terra, era sempre proiettata nelle mistiche ebbrezze del cielo.

La scelta del non attore può diventare, a volte, anche una civetteria; allora non è tanto una particolare verità che si cerca, quanto una particolare rispondenza somatica fra l'interprete e il personaggio da creare; siamo di nuovo, nonostante le apparenze, alla ricerca dell'attore.

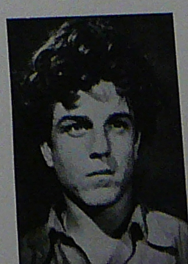
Una tal civetteria piace soprattutto a intellettuali e registi, da Paolo Monelli — autentico giornalista e scrittore — che si trasforma nella *Primula bianca* in un direttore di quotidiano, a Vincenzo Talarico che indossa la toga dell'avvocato per *Non c'è pace fra gli ulivi*, al sarto Shubert che interpreta se stesso in *Femmina incatenata*, a Mario Soldati che veste i panni di un professore di liceo in *Mio figlio professore*, a Camillo Mastrocinque che diventa il sinistro barone di *In nome della legge*, a Germi che presta il suo volto angoloso e la sua personalità ruvida e asciutta all'alpino di *Fuga in Francia*.











In alto: Il regista Mario Soldati in *Mio figlio professore*, Camillo Mastrocinque nel *In nome della legge*, e Pietro Germi in *Fuga in Francia*.
Di fianco: il « Geppa » in *Sotto il sole di Roma* e autentici frati in *Francesco, giullare di Dio*.



G. de Santis: *Non c'è pace fra gli ulivi* (1950)

L'atto della recitazione, comunque, salvo queste rare eccezioni, non diventa mai cosciente e studiato. All'autenticità dell'elemento umano che è già alla base di ogni interpretazione dei non professionisti, si aggiunge generalmente il candore di una recitazione spontanea che è solo ripetizione di quotidiani atteggiamenti. Le facce anonime del cinema italiano sono facce d'uomini, non facce di personaggi.

A. Lattuada: *Il mulino del Po*





S. Tofano: Giamburrasca (1942)

Se alcuni interpreti anonimi, tuttavia, parvero ogni tanto giungere alla compiutezza artistica soltanto attraverso le vie cui l'attore normalmente si affida, quelli, invece, che conservarono sempre la loro poetica verità sono i bambini.

Ad essi che sono i principalissimi interpreti del nuovo cinema italiano si deve quella genuina freschezza di temi umani che nella verità — anche la più cruda — seppe suscitare la poesia.

L. Comencini: *Proibito rubare* (1947)



I bambini

1) L. Visconti: *Ossessione* - 2) D. Coletti: *Cuore* - 3) R. Castellani: *Mio figlio Professore* - 4) V. De Sica: *Sciuscià* - 5) A. Lattuada: *Il delitto di Giovanni Episcopo* - 6) L. Comencini: *Proibito rubare*



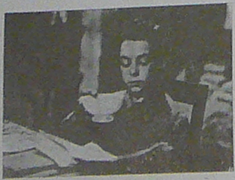
1

Il giorno in cui i Poeti del nostro cinema uscirono, insieme alla folla anonima, dai rifugi in cui la guerra li aveva costretti, videro brulicare fra le rovine un'altra folla ancora più tragica e sciagurata, quella dei bambini, vittime inconsapevoli degli errori dei grandi. Guardarono i loro occhi ma si accorsero che erano pieni di ombre e cercarono così di capire il mistero di quei bimbi cresciuti troppo presto, fatti violentemente uomini da eventi sanguinosi, e divenuti ben presto un misto di ingenuità e di cinismo: angeli candidi e insieme piccoli, preoccupanti demoni, discendenti diretti dell'ambigua bimba di *Ossessione*.

Pure in essi poteva ancora ritrovarsi l'unica nota poetica sopravvissuta al grande crepuscolo della guerra. Una nota, certo, che forse aveva perduto tutti quegli attributi di serenità e di candore che generalmente l'accompagnavano, ma che, anche nella sua livida luce, avrebbe finito un giorno per indicare di nuovo la via della speranza. L'età era di ferro; per richiamare l'amore ci voleva il pianto dei bambini.



2



3

4



5



6



1) L. Visconti: *La terra trema* - 2) A. Genina: *Cielo sulla palude* - 3) V. De Sica: *Ladri di biciclette* - 4) V. De Sica: *Sciuscià* - 5) e 6) L. Comencini: *Proibito rubare*.



1

Ecco così i bambini di *Roma, città aperta*, una nidiata di passerotti spauriti che scortano nondimeno con molto coraggio il loro parroco fino al suo momento supremo; ecco il ragazzo dell'episodio napoletano di *Paisà*, una piccola nota di malizia che si scioglie subito, però, nel tragico pianto del bambino di Comacchio, abbandonato nella cascina in cui tutti sono stati uccisi. *Germania anno zero* è, per intero, la tragedia d'un ragazzo; solo nascondendolo fra le pieghe d'una psicologia infantile, Rossellini ha potuto chiedere pietà per il destino dell'ultima Germania.



2

Ed ecco i ragazzi di De Sica: i due protagonisti di *Sciuscià* e tutti i loro compagni divenuti cattivi senza volerlo, per la cattiveria dei grandi. Attorno a loro si agitano tutti gli altri, da quelli allegri di *Vivere in pace*, a quelli dell'*Onorevole Angelina*, a quelli maliziosi o bonari di *Proibito rubare*, a quello di *Ladri di biciclette* in cui si apre la sola nota ottimista del film, a quella di *Cielo sulla palude* che nel suo trasognato candore ritrova gli accenti e i doni della santità.



3

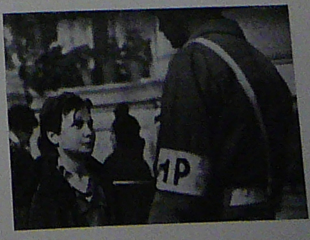
6



5



4





1

Se i ragazzi, però, avevano potuto qua e là segnare una nota serena nel rinnovato cinema italiano, i preti ne segnano l'unica nota veramente ottimista, quella che, in tante rovine, indica ancora le realtà che non passano. Dal parroco di *Roma, città aperta* ai sereni frati di *Paisà*, al pretino impaurito di *Vivere in pace*, a quello evangelico di *Proibito rubare*, eccoli tutti portare una parola di pace, di serenità, di perdono; sono tutti, anche quelli tratteggiati con un po' di umorismo, al di sopra della mischia; non parteggiano altro che per la bontà contro la violenza; pagano sovente con la vita questa loro posizione di lotta, placano sempre quanti li avvicinano nell'inquietudine del nostro dopoguerra.

In fondo la loro posizione è molto simile a quella dei bambini e, in un certo senso, la completa; in quelli l'ingenuità diventava poesia, in questi il candore diventa saggezza; negli uni il dolore era un invito alle responsabilità di ognuno, negli altri era un mezzo per vincerlo e uscirne.

Se preti e bambini sono i personaggi più vivi ed intensi del nuovo cinema italiano, questo significa che il male ha così largamente offuscato

1) L. Visconti: *La terra trema* - 2) F. Cerchio: *Gente così* - 3) L. Zampa: *Vivere in pace* - 4) G. Gentilomo: *Ti ritroverò*.



2



3



4

gli spiriti, da non potersi ritrovare il bene che in coloro che ancora non appartengono alla terra e in coloro che, ormai, non vogliono più appartenervi.

Un altro spiraglio di cordialità si apre nel nostro cinema con la nota bonaria, familiare, alla mano, dei marescialli, questi affettuosi e gioviali personaggi che, contro ogni evidenza, si ostinano a predicare ordine e buon senso in un mondo che da molto, ormai, sembra averli perduti tutti e due. Certo, anche fra di loro il vizio e la corruzione hanno cominciato a farsi strada — come per il maresciallo seduttore della *Terra Trema* —, ma in genere sono tutti buoni papà di famiglia — come quello modesto e turbato dell'*Onorevole Angelina* — o tutti esecutori fedelissimi della legge dello Stato — come quello coraggioso e taciturno di *In nome della legge* —. In un'epoca in cui dai muri si dovette ricordare ai cittadini « La legge è in vigore; rispettatela! », in un'epoca in cui i protagonisti della vita quotidiana sono soltanto ladri, assassini, borsari neri e seduttori, gli onesti marescialli possono degnamente accompagnarsi ai bambini ed ai preti fra i simboli delle cose buone che non passano.

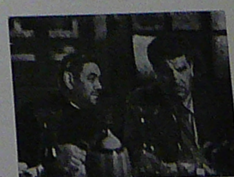


1



2

1) P. Germi: *In nome della legge* - 2) L. Zampa: *L'onorevole Angelina* - 3) M. Camerini: *Molti sogni per le strade* - 4) G. De Santis: *Caccia Tragica* - 5) M. Camerini: *Molti sogni per le strade*



3



5



4



Aldo Fabrizi in *Benvenuto Reverendo* (1949)

Cose buone e cattive, comunque, le facce del cinema italiano le rispecchiarono tutte. Morte, miseria, violenza, pace, amore, questi i termini antitetici che i nostri Poeti agitarono di fronte alla folla dell'anno zero chiedendo ad essa e voce e orecchie e cuore. Fu uno scambio reciproco di doni, perchè dalla carità rinascesse la poesia.



Gli attori professionisti

Se da una parte le nuove necessità estetiche del cinema italiano hanno fatto ricercare con tanta premura volti sempre più veri e più schietti per i nuovi personaggi della nostra nuova realtà, questo non significa l'esclusione dell'attore professionista dai nostri schermi.

Anna Magnani in *Vulcano* (1949)


1


2


3

Una naturale selezione, anzi, e una certa concorrenza con la verginità e il candore artistico dei non professionisti, valorizza quelle che, fra le schiere dei nostri attori eran rimaste le nostre forze più vive. E se taluno, come Alida Valli e, per un certo tempo, Valentina Cortese, si facevano tentare dall'invito di Hollywood, gli altri si sapevano degnamente inserire con visi rinnovati e maturati nella nuova corrente che ridava vita al nostro cinema.

Massimo Girotti, dopo il lontano, giovanile esordio nella *Corona di ferro* e quello prestigioso di *Ossessione*, diviene ora il più fertile e intenso dei nostri attori, rivelando ad ogni interpretazione possibilità drammatiche cui un non professionista non potrebbe mai giungere.

Carlo Ninchi affina sempre più la sua ferma e sicura personalità, dimostrando di possedere una gamma di sfumature drammatiche via via più ricca e più varia. La sua maschera decisa, quasi violenta, profondamente segnata, accoglie con obbedienza e versatilità assolute qualunque personaggio e se generalmente sembra preferire quelli rudi, bonari, grezzi ed esteriori, sa poi affrontare anche quelli più sottili e complessi con felice incisività. Anche Camillo Pilotto rivela nei nuovi personaggi una bonomia così accesa e gio-

1) Carlo Ninchi - 2) Marina Berti - 3) Massimo Serato - 4) Adriano Rimoldi - 5) Olga Villi - 6) Mariella Lotti.


4


5


6

viale che, senza diminuirgli l'antica autorevolezza sembrano volergli temperare i passati atteggiamenti più quadrati e massicci.

Andrea Checchi, asciutto, secco, incisivo, è sempre pronto a rivelare le sue doti di accorata umanità. Gino Cervi, quadrato e massiccio, non ha perduto, anzi ha affinato, quella bonaria sensibilità che gli permise nel '42 la splendida interpretazione di *Quattro passi fra le nuvole*. Il fastoso Fabrizi, esuberante e ricco di cuore, ci offre con *Roma città aperta* una delle interpretazioni più intensamente umane del dopoguerra e certo la sua più profonda e misurata.

Amedeo Nazzari non trascura le parti fiere e vistose d'anteguerra, sempre pronto a mettere la sua baldanza e la sua foga a servizio di personaggi secenteschi in ferraiolo e cappello piumato e di personaggi contemporanei in camiciotto da lavoro o nella divisa logora del reduce di guerra.

Anche i più giovani si ripresentano sui rinnovati schermi con volti più maturati e coscienti: lo spigliato e sincero Leonardo Cortese, il duttile Rossano Brazzi, il malizioso Massimo Serato e, di recente, Vittorio Gassmann che non si contenta di essere il nostro migliore attore drammatico della giovane scuola, ma che anche al cinema viene a portare le sue sapienti qualità di interprete.


1

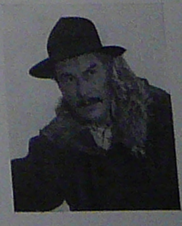

2


3

1) Massimo Girotti - 2) Lucia Bosè - 3) V. Gassmann - 4) A. Nazzari - 5) A. Checchi - 6) Valentina Cortese


6


5


4


1

La schiera femminile ha in prima linea la forte personalità di Anna Magnani che con *Roma città aperta* si è affermata nel nostro cinema con una maschera fra le più sensibili e tragiche di questa nostra epoca. Un buon temperamento drammatico ha rivelato con gli anni Carla del Poggio, passata dalle lievi grazie di *Maddalena zero in condotta* al vigore di *Senza pietà* o al contenuto, severo dolore del *Mulino del Po*. Isa Miranda, con *Le mura di Malapaga* dimostra di sapere imporsi tutti i doveri della nuova dura recitazione realista mentre Elisa Cegani continua la sua strada di attrice dignitosa, severa, piena di impegno e di sensibilità: *Un giorno nella vita* ed *Eleonora Duse*, per non parlare di *Fabiola*, sono le prove di questo suo costante, serio aderire a una particolare nobiltà d'interpretazioni. Passata dal teatro al cinema, Anna Proclemer vi porta un viso alla Hepburn pieno di promesse, ma lo schermo non la vede troppo spesso. Mariella Lotti conti-


2


3


4

1) Vivi Gioi in *Bionda sotto chiave* (1939) e in *Caccia tragica* (1947) - 2) Gino Cervi in *Ettore Fieramosca* (1938) e *Daniele Cortis* (1947) - 3) Carla del Poggio in *Maddalena, zero in condotta* (1941) e in *Senza pietà* (1948) - 4) Isa Miranda in *Una donna fra due mondi* (1936) e in *Patto col diavolo* (1949).

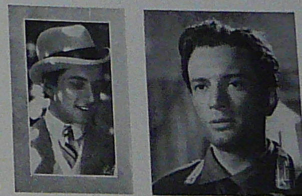


1

nua il suo tipo romantico, Vivi Gioi porta la freschezza d'anteguerra ad allucinata, tragica violenza (tipico, in *Caccia tragica*) e Maria Denis sa imporre al suo viso delicato — memore dei gentili personaggi di un tempo — tutto l'ardore e il dolore dei nuovi personaggi percossi dalle dure realtà attuali (*Fiamma che non si spegne* di Cottafavi).

La seguono Dina Sassòli e Marina Berti, l'una conquistandosi un sicuro temperamento drammatico che, già evidente nel *Mulino del Po*, raggiungerà poi la sua accorata perfezione nella *Roccia incantata* di Morelli; l'altra, dopo la non infelice prova di *Notte di Tempesta* di Franciolini, affermandosi con sincero fervore nel *Cielo* è rosso di Gora. Si uniscono a loro, volti nuovi, scoperte recentissime, Gina Lollobrigida e Silvana Mangano: l'una sarà l'assorta protagonista di *Campane a martello*, l'altra quella sensuale e aspra di *Riso amaro*.

2



3





4

1) Maria Denis in *Addio giovinezza!* (1940) e in *Fiamma che non si spegne* (1949) - 2) Leonardo Cortese in *Jeanne Doré* (1938) e in *Fiamma che non si spegne* (1949) - 3) Dina Sassoli in *Alessandro sei grande* (1940) e in *Il mulino del Po* (1949) - 4) Elisa Cegani in *La Contessa di Parma* (1937) e in *Eleonora Duse* (1949).

1) Lauro Gazzolo
2) Folco Lulli
3) Sacripante
4) Umberto Spadaro
5) Alberto Donini
6) Macario



2



1



3

Se questi, però, sono i risultati cui, con tanta fortuna, sono giunti gli attori protagonisti, una non piccola importanza hanno anche, nel nuovo cinema italiano, gli attori caratteristi che, più ancora di quelli principali, han dimostrato sovente di sapersi avvicinare con maggiore efficacia alla verità e all'autenticità dei non professionisti (dalle cui fila non di rado, provengono).

Folco Lulli, Raf Vallone, Vittorio Duse, per esempio, scoperti per caso, si impongono durevolmente, dopo i primi esperimenti, all'attenzione dei registi e riescono anche oggi a dar prova di quella sensibilità per la quale erano stati un giorno prescelti.

Fra i caratteristi comici il cinema italiano conta anche attori di accertata e decantatissima fama, a cominciare dai Totò e Macario, alla fertilità dei quali si è a un certo momento dovuta una fioritura di piccoli film unicamente impostati sulle



4



5



6

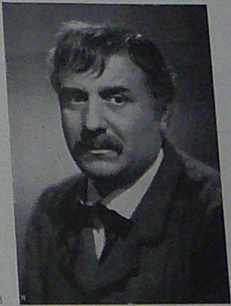

1


2

1) Vittorio Duse
2) Nico Pepe
3) Carlo Campanini
4) Lando Muzio
5) Camillo Pilotto
6) Totò

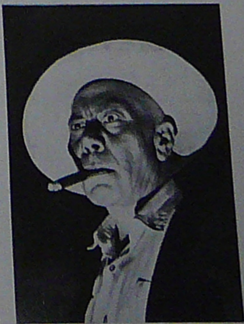
loro figure. Totò, tuttavia, solo in *Yvonne la Nuit* ha saputo rivelare un'autentica personalità di attore sensibile e profondo e anche Carlo Campanini, generalmente adoperato in parti leggere ha potuto rivelarsi attore intenso e preciso solo nelle *Miserie del Signor Travet* in cui era giunto a creare per il protagonista una commovente maschera di vittima malinconica e rassegnata.

Umberto Spadaro, invece è, in questa schiera d'attori, quello che con maggiore frequenza ha saputo creare personaggi umani e perfetti a cominciare dal protagonista di *Anni difficili* — l'infelice impiegato statale costretto a sopportare il fascismo e le sue imposizioni per poter mantenere la propria famiglia — al sicario di *Patto col diavolo:* figure disparatissime, cariche di malvagità o di bontà, di bassezze o di nobiltà, sempre interpretate con assoluta umiltà e dedizione al personaggio, con autentico umanissimo ardore.


3

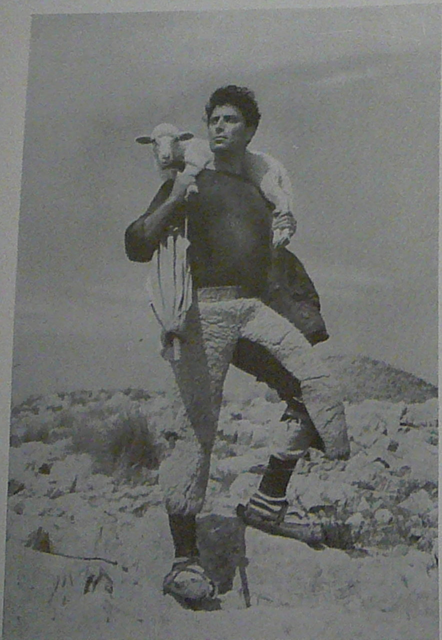

6


5


4

Affinate, a fianco degli attori stranieri, le proprie capacità tecniche, approfondite, a fianco dei non professionisti, le proprie sensibilità umane, i nostri attori professionisti tornano, così, ad essere, oggi, di validissimo contributo al cinema italiano; soprattutto dal giorno in cui hanno scoperto la chiave poetica di ogni interpretazione: annullare il più profondamente possibile la propria personalità a favore non del personaggio, ma dell'umanità che è in lui ed è comune a tutti.

G. C.



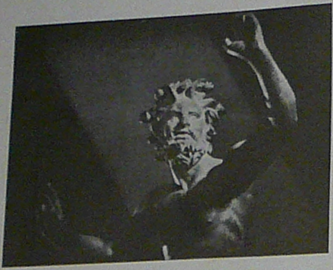
Raf Vallone in *Non c'è pace fra gli ulivi* (1950)

Documentari e cortometraggi





A. Blasetti: Castel S. Angelo (1948)



G. Tomei: *Città senza tempo* (Pompei)

Mai l'Italia ha avuto una così vasta produzione di documentari e cortometraggi come nel dopoguerra. Dal 1945 al 1949 tale produzione è stata superiore a quella di tutto il cinema italiano antecedente.

Le condizioni favorevoli allo sviluppo di questo fenomeno, che talvolta è apparso anche una vera e propria corsa alla speculazione, sono state senza dubbio create dalla legge che premia, col parziale rimborso delle tasse erariali, documentari e cortometraggi di particolare interesse e valore artistico; ma la causa prima, la molla che ha spinto i nostri uomini di cinema ad approfittare della situazione, deve ricercarsi in quella speciale ansia di liberazione spirituale susseguita alla liberazione materiale. Nessun argomento era più intoccabile; l'Italia era un nuovo mondo da scoprire.

Quando, oltre dieci anni fa, Rudolf Arnheim scriveva che in Italia esisteva, riguardo al cinema documentario, un atteggiamento corrispondente a quello che lo spirito italiano assume verso le cose naturali, e chiariva il suo pensiero dicendo che « lo spirito italiano si occupa dei *fatti* con grande senso di realismo », la sua era più che altro un'intuizione sollecitata da rari esempi. Ma oggi quelle parole definiscono veramente il carattere generale dell'attuale situazione documentaristica italiana.



Ecco registi famosi, come Alessandro Blasetti; ecco documentaristi di già accertato valore come Pasinetti, Cerchio, Magnaghi, Marcellini, Emmer, Gras, Scotese, Paolella, Chili, Gallo, Franchina, Paolucci, Francisci, Bandini, Saitta, Ferroni, Zeglio, Cancellieri, ecc.; ecco le nuove affermazioni di Antonioni, Risi, Comencini, Carpignano, Manera, Tomei, Sabel, Bologna, Avanzo, Sala, Alliata, Marchi, Capriata, Baldi, Canzio, Pacini, ecc.

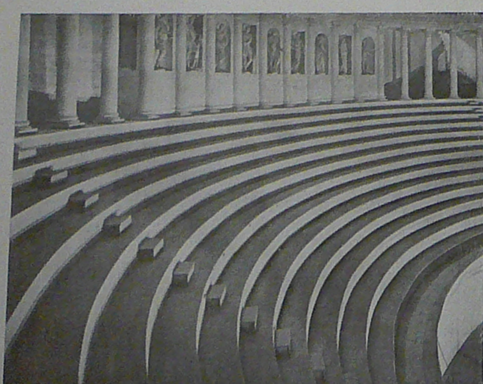
Molta, senza dubbio, è stata la zavorra, ma il bilancio finale è tuttavia lusinghiero. La saturazione del mercato, portata dal gran numero di documentari, ha finito con l'eliminare i meno valenti per cui si può ben affermare che oggi l'Italia conta un gruppo di documentaristi degni della grande tradizione internazionale del documentario. Per costoro — e questo è un superamento — il documentario non è fine a se stesso; non è ricerca in sè chiusa e definita come illustrazione di questa città o di quel monumento. Ma è qualcosa di più: è la via aperta verso un particolare genere che nel documentario ha la sua radice e nel film a soggetto le sue logiche propaggini. Non più documento, ma interpretazione; non più l'uomo che osserva, ma l'uomo che interpreta. Di qui la crescente tendenza al cortometraggio, superamento del documentario così come è inteso tradizionalmente. Il cortometraggio amplia il documentario a testimonianza dello spirito.

L. Emmer: *Il dramma del figlio dell'Uomo* (Giotto)


1

Anche se oggi in decadenza, i documentari illustrativi di opere d'arte, soprattutto architettoniche e pittoriche, hanno avuto un periodo di grande fortuna. La facilità della ripresa e il costo limitato hanno orientato verso questo genere gran numero di realizzatori, a volte guidati da scopi semplicemente illustrativi, a volte da scopi didattici. Dapprima semplici ricordi turistici, questi film si risvegliarono a poco a poco alle necessità cinematografiche. Mostrare la facciata di una chiesa, anche la più bella, non è creare un film. Le esigenze d'inquadratura e di montaggio, di analisi e di scelta, di ritmo e di contrasto, vennero ad aumentare l'interesse di tali documentari. Non solo gli occhi degli esperti ma anche quelli del grosso pubblico hanno saputo andare in profondità nella contemplazione delle opere d'arte. Il pubblico, così, ha potuto apprezzare molti capolavori solo limitatamente e superficialmente conosciuti. Oppure — come nei documentari girati alla Biennale d'Arte di Venezia dal compianto Francesco Pasinetti — ha potuto orientarsi su scuole e tendenze della pittura.


2


3

1) L. Emmer ed E. Gras: *La via di Damasco* - 2) G. Pozzi-Bellini: *Zoo di pietra* - 3) G. Paolo Vajenti: *L'Olimpico*

I film da pitture realizzati, fin dal 1941, da Luciano Emmer ed Enrico Gras, sono esempi del movimento che si può creare mediante il montaggio di scene del tutto statiche. L'organizzazione degli elementi figurativi di tali pitture crea appunto un movimento puramente cinematografico, ideale, affatto estraneo a quello pittorico che è spaziale. In questi speciali filmi di Emmer e Gras è raro vedere l'insieme del quadro. Infatti, il movimento pittorico — composizione sulla superficie — distruggerebbe il movimento cinematografico dei dettagli. Tuttavia la scelta dei dettagli rimane fedele all'idea del pittore e alla storia da lui narrata. La macchina da presa legge nel quadro come in un libro e guida lo spettatore alla scoperta di una rivelazione.

Si è così realizzata una nuova tecnica ed è sorto un nuovo originalissimo linguaggio che molti han cercato di imitare ma con limitato successo.



L. Emmer: *I Fratelli Meravigliosi* (Beato Angelico) - *In alto:* Particolare - Sotto: Totale.



57) L'anno 280 del Signore, Cosma e Damiano e i loro fratelli subirono il Martirio - 58) Gli amici nel seppellire pietosamente i loro corpi si ricordarono che Cosma aveva detto di non voler essere sepolto accanto a Damiano, poichè questi aveva accettato dei soldi come ricompensa per una miracolosa guarigione - 59) ed erano pensosi sul da farsi - 60) Ma improvvisamente una voce si levò e disse: - 61) « Non vogliate separare coloro che neppure la morte ha voluto separati ». Era un cammello che aveva parlato con voce umana - 62) E così anche Damiano fu seppellito con gli altri fratelli nell'anno 280 del Signore.



1

Da Giovanni Paolucci, lirico e raffinato, a Michelangelo Antonioni, ironicamente malinconico; da Francesco Pasinetti, lucido esegeta di una Venezia minore, a Luigi Comencini e Dino Risi, attenti osservatori della società, vi è tutta una folta schiera di registi che, con diversa sensibilità e acutezza, si sono accostati a fatti e cose d'Italia. Se taluni indulgono ancora al folclore, altri — i più numerosi, per fortuna — portano a questa nuova scoperta cinematografica dell'Italia, un interesse vivo, spesso profondo e sofferto, anche per le cose più umili. In genere, essi cercano le cose meno note e più curiose, rifuggono dalle blandizie degli spettacolosi effetti fotografici per poggiare la loro attenzione sull'uomo, la sua attività e le sue opere, il suo bene e il suo male.

1) F. Paolella. *Terra amara* - 2) F. De Feo: *Paese in Sardegna* - 3) F. Cerchio. *Ave Maria* - 4) M. Baldi: *Città del Concilio* (Trento)



2



3



4

Così, per merito di costoro, il documentario svolge quasi una funzione esplorativa di avanguardia nel mondo in cui viviamo: nella nostra città, nella nostra stessa casa, ed è pertanto la solida base su cui poggia la parte più vitale del cinema italiano.

Oltre a ciò, enorme è, per il turismo italiano, l'importanza di questi documentarii che oggi sono molto ricercati anche dalle stazioni di trasmissione televisiva, specialmente americane. Paesi fino a pochi anni fa noti solo a rari iniziati, si trovano oggi inclusi negli itinerari turistici, accanto a città famose da secoli. I documentaristi, scoprendo di tali paesi il carattere e artisticamente interpretandolo, li hanno riproposti con successo all'interessamento dei turisti.

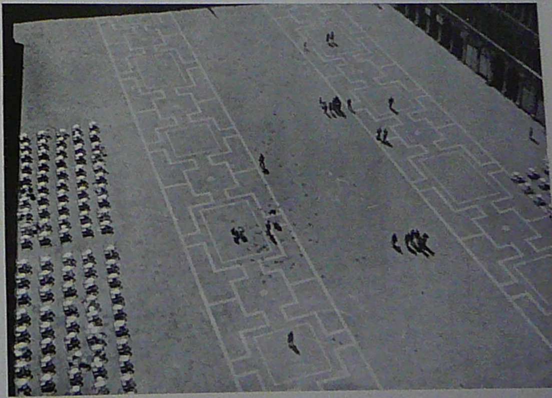
1



2



3



1) G. Guerrasio: *Amalfi* - 2) R. Avanzo e G. Alliata: *Isola di Panaria* - 3) F. Pasinetti: *Piazza S. Marco* (Venezia)



1



2



3

Il cinegiornalismo italiano segue una grande tradizione che ha i suoi pionieri agli albori del secolo e della cinematografia. Anche quando divenne strumento di propaganda politica, esso fu più volte in grado di reggere il confronto con quello di altri paesi.

Oggi, in Italia, il cinegiornalismo è libero. Si può ottenere la licenza per dirigere un cinegiornale allo stesso modo con cui si ottiene la licenza per un giornale stampato. E come esistono in circolazione giornali stampati stranieri, così si proiettano nelle nostre sale cinegiornali di altre nazioni, ma i cinegiornali italiani riescono brillantemente a sostenere la loro concorrenza illustrando al nostro pubblico, con rapidità e precisione, i fatti del mondo. Attualmente i cinegiornali di attualità vengono realizzati dalla INCOM, fondata e diretta da Sandro Pallavicini.

E' prossima inoltre, anche in questo campo, la ripresa dell'Istituto Nazionale LUCE NUOVA che, sotto la denominazione di Istituto LUCE, aveva avuto in Regime fascista il monopolio del cinegiornalismo.

Negli ultimi tempi han fatto saltuaria apparizione cinegiornali dedicati a particolari argomenti (cinema, sport, ecc.); e c'è da credere che l'iniziativa si estenda e si sviluppi, analogamente a quanto avviene nel campo della stampa, dove, accanto ai giornali d'informazione, troviamo riviste e giornali specializzati.



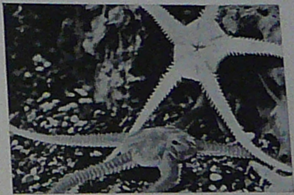
4

Da fotogrammi INCOM:
1) Sciopero delle spazzine in Francia - 2) Arnaldo Graziosi dopo la condanna - 3) Monte Mario - 4) Giorno di elezioni.

Completamente a sè devesi considerare l'attività documentaristica svolta dalla Cineteca Autonoma per la Cinematografia scolastica. Questa, fondata nel 1938, ha lo scopo di produrre e diffondere film educativi e didattici nelle scuole che, a sua cura, vengono dotate di apparecchi da proiezione a formato ridotto. Dopo gli eventi bellici che ne paralizzarono l'attività, la Cineteca riuscì a riorganizzarsi nel 1946, ma solo nel 1947 potè riprendere l'attività produttiva. Tuttavia, già in questo primo anno, furono realizzati otto documentari che sono modelli di chiarezza e di esposizione. Due di essi (« I monumenti italiani e la guerra » e « Il volto della luna ») ottennero premi alla VIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Nel 1948, la produzione si è normalizzata. Di particolare interesse, per il rigore scientifico e formale, sono i documentari destinati ad illustrare agli studenti di medicina il procedimento di determinate operazioni chirurgiche.

Tuttavia, in Italia, la cinematografia scolastica non ha ancora quella diffusione che dovrebbe avere. L'utilità del suo impiego come mezzo ausiliario d'insegnamento in tutte le discipline, è universalmente riconosciuta, ma la scarsezza dei fondi, aggravata dalla necessità di ricostruire il patrimonio tecnico distrutto o disperso dalla guerra, non lascia per il momento che limitate possibilità di diffusione.

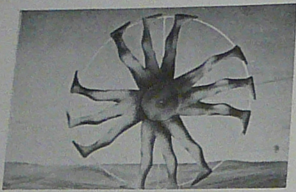

1


2


3


4

1) *Arte Cosmatesca;* - 2) *I molluschi* - 3) *Operazione chirurgica* - 4) *Presepio.*


1


2

Il campo del cortometraggio si estende continuamente. I suoi limiti non sono più definibili. La « curiosità » dei registi investe la cultura in senso lato e in senso specifico; la loro opera è anzi il mezzo con cui la cultura si arricchisce e si espande capillarmente negli angoli più remoti, tanto meglio oggi, con la crescente diffusione del formato ridotto. Esiste veramente una generale ansia di conoscenza, la curiosità dell'ignoto o del poco noto; ed è facile controllarlo nei documentaristi italiani oltre che nel pubblico. Nessun tema è difficile; nessun tema è ostico poichè la chiarezza è elemento essenziale dello spirito italiano. Così si spiega come *Lezione di geometria*, elaborato da Leonardo Sinisgalli e realizzato da Virgilio Sabel, sia uno dei più universalmente ammirati cortometraggi del dopoguerra, nonostante la sottigliezza dell'assunto. Infatti, accostando la geometria all'osservazione delle forme e dei principii che dominano l'evoluzione


3


4

1) R. Sonego: *Lezione di anatomia* - 2) V. Sabel: *Lezione di geometria* - 3) E. Cancellieri: *Intermezzo radiofonico* (Viaggio nei suoni) - 4) G. Pellegrini: *Parliamo del naso*

naturale, esso svolge la teoria che tutte le forme sono la realizzazione concreta degli ideali geometrici e matematici scoperti dal genio umano nel suo cammino verso l'infinito. Ma, da *Via Margutta*, di Ugo Saitta, sintesi dei caratteri di questa tipica via del mondo artistico romano, a *Cavalcata*, di Vittorio Gallo, simbolica esaltazione dell'aspirazione umana alla libertà, gli argomenti trattati dai documentaristi italiani sono di una varietà infinita. Ecco *Il giorno della salute*, di Francesco Pasinetti, rievocazione della peste che devastò Venezia nel 1630 e che portò all'erezione votiva della Chiesa di S. Maria della Salute; *Terra amara*, di Domenico Paolella, che svolge il tema della bonifica come elemento di stabilizzazione della vita; *I maestri della caricatura*, di Polidori e Visentini, garbata analisi dell'evoluzione della caricatura. Ecco Michelangelo Antonioni narrare, in *N. U.*, la vita degli spazzini di Roma e, ne *L'amorosa menzogna*, l'infa-

1


2



4

3



5

1) F. Pasinetti: *Il giorno della Salute* - 2) R. Saitto: *Via Margutta* - 3) U. Fasano: *Camminare con gli altri* - 4) M. Antonioni: *L'amorosa menzogna* - 5) M. Antonioni: N. U. (Nettèzza Urbana)

tuazione e la genesi dei « giornali a fumetti »; ecco Ugo Fasano introdursi, con *Camminare con gli altri*, nel mondo dei ciechi al lavoro... (E' bene precisare che questo non vuol essere un elenco di film di particolare merito, ma solo un'esemplificazione di argomenti).

A questa curiosità dei fatti, delle cose, degli avvenimenti e dei luoghi si accoppia, nei più, una buona coscienza tecnica e, in alcuni, una valida ricerca stilistica; sì che la produzione documentaristica, oltre al suo specifico compito informativo ed educativo, rappresenta una garanzia di continuità e di rinnovamento della nostra produzione di film spettacolari.

V. Gallo: *Cavalcata*



Gli stranieri in Italia





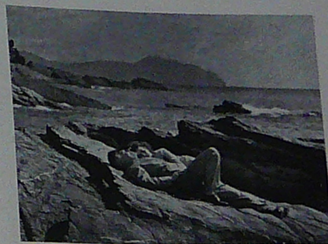
Géraldine Brooks in *Vulcano* di Dieterle (1949)



La posizione internazionale dell'Italia in campo cinematografico è oggi forse la più favorevole che il nostro Paese abbia mai conseguito, migliore anche di quella del periodo aureo nel quale i film della Bertini e di tanti altri si vendevano a « scatola chiusa ». Allora, infatti, la concorrenza in America ed in Europa era del tutto imparagonabile a quella attuale e si trattava di sostenere un primato raggiunto con una facilità che seppur non diminuiva il merito attestava però la mancanza di serie difficoltà. Oggi, invece, la nostra posizione di antesignani e di centro di attrazione cinematografica mondiale è stata conquistata in un momento di altissime possibilità industriali ed artistiche da parte dei Paesi concorrenti. Il cinema italiano è tornato a farsi luce in un periodo di carenza di valori creativi, lirici e umani, come già un tempo era giunto per primo ad apporre la propria firma sulla « tabula rasa » della nuova arte allora nascente, e la luce di oggi è stata tale da penetrare vittoriosamente nelle più munite roccaforti d'oltre confine.

L'Italia ha sempre attratto gli stranieri per i motivi che sono a tutti noti, e quindi il cinema italiano è stato anch'esso nei suoi vari periodi largo di ospitalità per chi veniva a conoscerlo o a collaborare in diverso modo con esso. Attualmente, però, la nostra collaborazione con l'estero ha toccato la stessa punta massima della nostra rinomanza nel mondo. Si viene oggi in Italia per

E. G. Ulmer: *I pirati di Capri* (1949)



studiare il fenomeno di un cinema poverissimo che s'impone su di un altro condotto da miliardari. Si viene in cerca di un battesimo o di una rigenerazione artistica. Si viene per imitarci, per assorbire in tutto o in parte l'atmosfera della produzione « all'italiana », per adoperare alla fonte i nostri tesori d'arte e di natura. Si viene perchè da noi la produzione costa ancora molto meno che da altri e perchè produrre è il modo migliore di impiegare i fondi non esportabili. Si viene, infine, da turisti innamorati ed estatici.

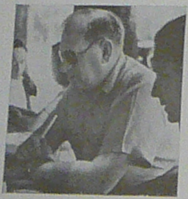
I vantaggi ed i pericoli che la situazione odierna comporta ed il futuro verso il quale sembra avviarsi sono strettamente connessi ed elencabili sotto le stesse « voci », delle quali costituiscono gli aspetti positivi e negativi. Così per quanto riguarda il lato finanziario, ad un maggior volume di affari e ad un introito di valuta pregiata corrisponde l'aumento dei costi, che l'intervento straniero determina sul nostro mercato. Agli apporti artistici e alla maggior facilità di diffusione all'estero può far da contraltare un imbastardimento del gusto, derivante da errati o superficiali criteri di scelta di argomenti o da necessità di compromesso di fronte ad uno « standard » da raggiungere, ed un ostacolo alle possibilità di affermazione di elementi nostrani.

Occorre che gli stranieri i quali vengono in Italia a lavorare in film italiani o a produrre film in partecipazione o a realizzare opere proprie si

R. Clément: *Le mura di Malapaga* (1949)

A destra: G. Ratoff: *Cagliostro* (1948) - Sotto: I registi: Gregory Ratoff e Réné Clément







compenetrino della situazione economico-artistica del nostro cinema e delle esigenze che da essa derivano. Spogliarsi della mentalità hollywoodiana — intendiamo della mentalità tradizionale di Hollywood — sia per quel che riguarda la scelta dei soggetti che per quanto concerne l'organizzazione del lavoro e le retribuzioni, è senza dubbio il più arduo degli sforzi, ma esso è necessario nell'interesse stesso degli stranieri, oltre che nel nostro, per non condurre a sprechi e a deviazioni artistiche, che determinano per un verso o per l'altro il fallimento. I produttori italiani, poi, dovranno esercitare una maggiore oculatezza nell'immettere nei loro film elementi che nel proprio Paese sono ormai al declino o del tutto squalificati.

Il futuro dei rapporti cinematografici italo-stranieri mostra una chiara tendenza ad una regolamentazione, da effettuarsi singolarmente per ciascun Paese attraverso accordi bilaterali. La materia cinematografica è infatti così complessa ed interdipendente che soltanto una generale intesa su tutti gli aspetti di essa — intesa variabile



A sinistra: H. King: *Il principe delle Volpi* - Sotto: I registi René Clair e C. G. Ulmer





a seconda delle particolari situazioni — può condurre a risultati stabilmente fruttuosi. Accordi in questo senso sono già stati stipulati o sono in corso di trattazione con la Francia, l'Argentina, il Messico, la Germania Occidentale, l'Austria e la Svezia. E' auspicabile che un giorno si giunga ad averne uno con ogni Paese produttore di film.

All'attività degli stranieri in Italia fa riscontro, infine, l'opera degli italiani all'estero, ma in misura incomparabilmente minore benchè non insensibile.

Autori, registi, attori e tecnici italiani hanno dato il contributo della loro opera fuori d'Italia o per produzioni straniere con risultati che non mancano di pregio. E' un flusso che potrà essere intensificato quando una stabilizzazione giustamente armonica ed un volume ancor maggiore saranno stati raggiunti dai rapporti italo-stranieri, sì da risentirne continui suscitatori influssi, che autorizzino una esportazione di uomini senza che il cinema italiano debba accusare un impoverimento.

V. M.



L'incontro degli stranieri col cinema italiano ha il suo episodio più vistoso in *Vulcano* di William Dieterle venuto in Italia con l'intenzione di ritrovare nella sua cornice di cose quotidiane quei climi che erano stati il più poetico suggello del nostro cinema realista. Geograficamente e spiritualmente lontano, però, dalle esperienze e dai motivi che avevano condotto i nostri registi a dar vita a un nuovo cinema, il regista americano si fermò alla superficie fraintendendo il realismo con il documentarismo; venendo in Italia e affidandosi al nostro paesaggio e ai dati più evidenti di certe tradizioni e di certi usi nostrani, credeva di riuscire ad evocare la tragica poesia dei nostri film migliori. Non intese — perchè non era facile intendersi da chi non era nato fra noi e non aveva sofferto fra noi gli anni di guerra — che il realismo non tendeva tanto alla verità dell'uomo, quanto all'importanza dell'uomo; e che la sua forza tragica nasceva dalla carità e che la sua forza poetica nasceva dal pudore. Gli italiani che scrissero per Dieterle il sog-



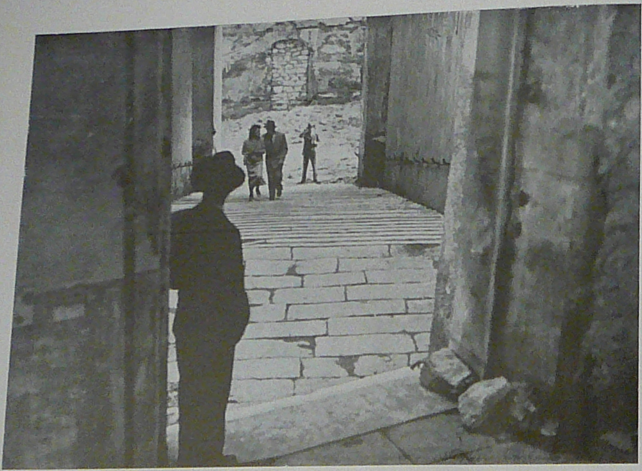
getto del film dovettero, così, piegarsi alle esigenze narrative del comune cinema americano, mentre la parte documentaria del film potè accendersi, invece, di poetiche note.

Dal canto suo il francese Léonide Moguy, anzichè una cornice, venne a cercare in Italia quella verginità spirituale e quella forza polemica che fin dai tempi di *Sciuscià* i nostri bimbi avevan saputo drammaticamente far fiorire nel cinema italiano. La sua ispirazione, tuttavia, non sembrò tanto alimentarsi alle radici italiane della sua storia, quanto ai temi umanitari e polemici che da anni egli aveva sostenuto col cinema; in *Domani è troppo tardi* le sue attenzioni, così, son parse più diffusamente rivolgersi alle soluzioni sociali del complicato problema dell'educazione sessuale della gioventù — punto centrale del film — che non alla ricerca di nuovi climi lirici suggeriti dai nostri usi, mentalità e costumi. Il suo incontro con noi, comunque, conferì alla recitazione dei suoi interpreti, scelti in maggioranza fra i non professionisti, autenticità e freschezza.









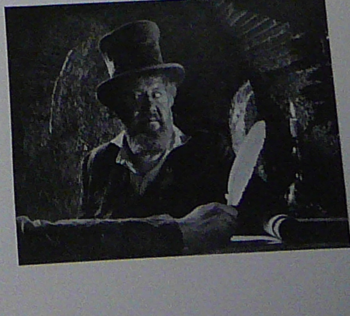
Con René Clément e le sue *Mura di Malapaga* siamo ancora all'Italia come cornice verista; le situazioni che vi si propogono — il dramma di un uomo e di una donna già avanti negli anni che per tre giorni, contro ogni evidenza, credono di potersi amare e rifarsi una nuova esistenza — si affidano tuttavia ad elementi essenzialmente psicologici il cui minuto verismo sembra trovare riferimenti maggiori nel cinema francese dell'ormai anziana *nouvelle école* che non in quello italiano della giovanissima scuola realista. L'Italia presta ai personaggi e ai drammi suscitati da Clément la sua faccia di case distrutte, di rovine sontuose, di morali sfaceli, ma raramente concede la sua anima e il suo cuore. Lo stile di Clément è sempre quello di far scaturire uomini e cose dall'ambiente che li circonda, ma la sua Genova pur così vera e veristica, non è quasi mai, nella sua letteraria interpretazione francese, ve-





rosimilmente italiana; se in esperimenti precedenti tuttavia questo era da considerarsi difetto — perchè risultato di una piatta imitazione — qui ci troviamo di fronte all'incontro d'una personalità ardente e sincera che, pur sentendo con poetiche proprie, si vale con fortuna di occasioni squisitamente legate ai nostri climi italiani.

L'Italia della *Bellezza del Diavolo* di René Clair, invece, non è nè verista, nè vera; è una composizione, fra ricostruita ed autentica, di stili rococò e barocchi che, salvo qualche elemento romanico, sembrano avvicinarsi di più agli scenari di un principato tedesco primo ottocento che non a un'Italia pre-risorgimentale e stendhaliana. Il mito di Faust, d'altronde, annodandovi e snodandovi i suoi leggendari viluppi, trova rilievo e dignità d'arte vera non tanto nella cornice quanto nelle sottigliezze cartesiane dei suoi dialoghi e delle sue singolari soluzioni narrative. Troppo de-



cisa, affermata e sicura era la personalità di Clair perchè il suo incontro con altri climi potesse incidere in un senso o in un altro sulla sua già così libera e fervida ispirazione poetica.

Negli altri che lo hanno preceduto o seguito, la presenza dell'Italia costituisce il più delle volte, in modo certo non sempre uniforme, un suggerimento variamente felice di atmosfere nuove o di più intense occasioni umane e poetiche. Per Henry King, nel *Principe delle Volpi*, saranno le autentiche mura dei nostri palazzi quattrocenteschi. Per Radwany, in *Donne senza nome*, sarà il nostro clima realistico, la cornice dei nostri dolori divenuta quella dei dolori di tutti. Per Christian-Jaque, nella *Certosa di Parma*, saranno le grazie naturali dei nostri paesaggi. Sempre, anche negli episodi meno fortunati e riusciti, l'Italia offre a quanti son venuti a lei di lontano il respiro della sua antica o nuova poesia; anche nelle opere di coloro che non sono giunti a intuirlo v'è sempre un senso indefinito di mistero da cui, se a ognuno divenisse comprensibile, potrebbe nascere domani in Italia un'arte cinematografica che, senza essere più nè italiana, nè americana, nè francese, sarebbe finalmente e serenamente di tutti.

G. Radwany: *Donne senza nome* (1950)



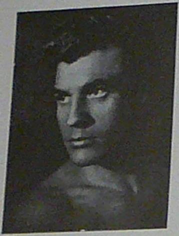


Attori e registi stranieri in Italia

A testimonianza del fervore di iniziative e di opere che può esistere attorno al cinema italiano sta da qualche anno la fitta emigrazione fra noi di attori, registi e tecnici stranieri, venuti — soprattutto i primi — quasi unicamente con l'intenzione di valersi solo delle loro passate esperienze e giunti spesso ad accogliere, invece, con profonda umiltà, quelle più modeste ma non di rado più intense dei non professionisti italiani.

La semplice enunciazione della loro presenza in Italia è già di per se stessa un elemento seriamente positivo.

I. Bergman in *Terra di Dio* (1949)







Francia — REGISTI: *J. De Baroncelli:* « Rocambole » (1947), *Pierre Billon:* « Ruy Blas » (1947); *Henry Calef:* « Carrefour des passions » (Gli uomini sono nemici - 1948); *André Cayatte:* « Il contrabbandiere » (versione francese - 1948), « Les amants de Verone » (1948); *René Clair:* « La beauté du diable » (1949); *René Clement:* « Au delà des grilles » (Le mura di Malapaga - 1949); *Maurice Cloche:* « La porteuse de pain » (La portatrice di pane - 1950); *Marcel Cravenne:* « La danse de mort » (La prigioniera dell'isola - 1947); *Jean Gehret:* « Ralph » (versione francese - 1949); *Christian Jaque:* « La Chartreuse de Parme » (La Certosa di Parma - 1947); *Marcel L'Herbier:* « Gli ultimi giorni di Pompei » (versione francese - 1948); *Leonide Moguy:* « Domani è troppo tardi » (1949); *Theophile Pathé:* « Sorridete, Maestà » (1946).

ATTORI E ATTRICI — *Anouk Aimée:* « Les amants de Vérone » (Gli amanti di Verona - in esterni - 1948); *Alfred Adam:* « Sorridete, Maestà » (1946); *Robert Arnoux:* « Non siamo sposati » (1946), « Rocambole » (1947); *Pierre Brasseur:* « Rocambole » (1948), « Les amants de Verone » (Gli amanti di Verona - 1949); *Danielle Benson:* « Guglielmo Tell » (1949); *Nicole Besnard:* « La beauté du diable » (1949); *Julien Carette:* « E' più facile che un cammello » (1950); *Martine Carol:* « Les amants de Vérone » (Gli amanti di Verona - 1948); *Maria Casarès:* « La Chartreuse de Parma » (La Certosa di Parma - 1947); *Jean Chevrier:* « Fra Diavolo » (1950); *Raymond Cordy:* « La beauté du diable » (1949); *Janine Darcey:* « Manù, il contrabbandiere » (1947); *Danielle Darrieux:* « Ruy Blas » (1948); *Claude Dauphin:* « Non siamo sposati » (1946), « Native's return » (1949); *Charles Dechamps:* « Sorridete, Maestà » (1946); *Suzy Delair:* « Botta e risposta » (1949); *Paul Demange:* « Il fiacre N. 13 » (1948); *Sophie Desmarets:* « Rocambole » (1948); *Gabrielle Dorziat:* « Domani è troppo tardi » (1949); *Clement Duhour:* « Carrefour des passions » (Gli uomini sono nemici - 1948); *Val Du Bois:* « Ti ritroverò » (1949); *Renée Faure:* « La grande aurora » (1946), « La Chartreuse de Parme » (La Certosa di Parma - 1947); *Jacky Flint:* « La porteuse de pain »







Dall'alto in basso:
Henry Vidal
Michel Simon
Louis Salou
A destra:
Jean Kent
Jean Gabin
Constance Dowling

(1950); *Jacques François:* « Il patto col diavolo » (1949); *Jean Gabin:* « Au delà des grilles » (Le mura di Malapaga - 1949), « E' più facile che un cammello » (1950); *Danielle Godet:* « Taxi di notte » (1950); *Marcel Herrand:* « Il fiacre N. 13 » (1947), « Gli ultimi giorni di Pompei » (1948); *Odette Joyeux:* « Ralph » (versione francese - 1949); *Pierre Larquey:* « Il fiacre N. 13 » (1947), *Jacqueline Laurent:* « Le vie del peccato » (1946); *Ginette Leclerc:* « Il fiacre N. 13 » (1947), « Fra Diavolo » (1950); *Philippe Lemaire:* « Taxi di notte » (1950); *George Marchal:* « Gli ultimi giorni di Pompei » (1948); *Jean Marais:* « Ruy Blas » (1948); *Maria Mauban:* « Fra Diavolo » (1950); *Paul Meurisse:* « Manù, il contrabbandiere » (1948); *Gaston Modot:* « La beauté du diable » (La bellezza del diavolo - 1949); *Michèle Morgan:* « Fabiola » (1949); *Gaby Morlay:* « Ralph » (1949); *Paul Miller:* « Guglielmo Tell » (1948), « La sepolta viva » (1948), « I Vespri siciliani » (1949), « Il bacio della morta » (1949), « Il falco rosso » (1949), « Totò cerca moglie » (1949); *Henry Nassiet:* « Il fiacre N. 13 » (1947); *Lucien Nat:* « Rocambole » (1947); *Nöelle Norman:* « L'ebreo errante » (1948); *Monique Orban:* Guglielmo Tell » (1948); *Gérard Philipe:* « La Chartreuse de Parme » (1947), « La beauté du diable » (1949); *Jacqueline Plessis:* « Sperduti nel buoi » (1947); *Micheline Presle:* « Gli ultimi giorni di Pompei » (1949); *Serge Reggiani:* « Manù, il contrabbandiere » (1948), « Les amants de Vérone » (Gli amanti di Verona - in esterni - 1948); *Viviane Romance:* « Carrefour des passions » (Gli uomini sono nemici - 1948); *Françoise Rosay:* « Donne senza nome » (1949); *Louis Salou:* « La Chartreuse de Parme » (La Certosa di Parma - 1947), « Fabiola » (1949), « Gli ultimi giorni di Pompei » (1949); *Jacques Sernas:* « Gioventù perduta » (1947), « Una lettera all'alba » (1948), « Il mulino del Po » (1948), « Il lupo della Sila » (1949), « Il cielo è rosso » (1949), « Il falco rosso » (1949), « Cuori sul mare » (1949); *Jean Servais:* « La danse de mort » (1947); *Gaby Silvia:* « Fantasmi del mare » (1948); *Michel Simon:* « Fabiola » (1949), « La beauté du diable » (La bellezza del diavolo - 1949); *Simone Simon:* « Donne nell'ombra » (1949); *Madeleine Sologne:* « Manù, il contrabban-













Dall'alto in basso:
Michèle Morgan
Michèline Presle
Binnie Barnes
A sinistra:
Douglas Montgomery
Nicole Besnard
Gerard Philipe







Dall'alto in basso:
Sarah Churchill
Edward Cianelli
Tyrone Power

diere » (1947); *Jean Tissier:* « La porteuse de pain » (La portatrice di pane - 1950); *Simone Valère:* « La beauté du diable » (La bellezza del diavolo - 1949); *Charles Vanel:* « Vertigine d'amore » (1948), « In nome della legge » (1948), « Cuori sul mare » (1949); *Anne Vernon:* « Il patto col diavolo » (1949); *Denise Vernac:* « La danse de mort » (La prigioniera dell'isola - 1947); *Odile Versois:* « Ralph » (1949), « Anselmo ha fretta » (1949), « Paolo e Francesca » (1949); *Henry Vidal:* « Fabiola » (1949).

Inghilterra — REGISTI: *John Arliss:* « A Man about the House » (1947); *Henry Cass:* « The Glass Mountain » (La montagna di cristallo - 1948); *William Freshman:* « Teheran » (1946); *Sidney Gilliatt:* « State Secret » (in esterni - 1949); *Victor Stoloff:* « Sinfonia fatale » (1947); *Peter Ustinov:* « Private Angelo » (1948).

ATTORI E ATTRICI — *Rona Anderson:* « Her Favourite Husband » (Quel bandito sono io - 1949); *Felix Aylmer:* « Prince of Foxes » (1949); *Robin Bailey:* « Private Angelo » (1948); *Robert Beatty:* « Her Favourite Husband » (1949); *Martin Benson:* « I'll Get You for This » (1950); *Leslie Bradley:* « Quo Vadis? » (1950); *Nicholas Bruce:* « Cagliostro » (1948), « Othello » (1949-1950); *Phyllis Calvert:* « The Golden Madonna » (La Madonnina d'oro - 1949); *Sarah Churchill:* « Sinfonia fatale » (1946), « Daniele Cortis » (1946); *D. A. Clarke-Smith:* « Quo Vadis? » (1950); *Bonar Colleano:* « A Tale of Five Cities » (Racconto di cinque città - 1949); *Rosalie Crutchley:* « Quo Vadis? » (1950), *Michael Dennison:* « The Glass Mountain » (La montagna di cristallo - 1948); *Douglas Montgomery:* « Sinfonia fatale » (1946), *Geoffrey Dunn:* « Quo Vadis? » (1950); *Hilton Edwards:* « Othello » (1949); *Derek Farr:* « Teheran » (1946); *Hugh French:* « The Eagle and the Lamb » (1949); *Leo Genn:* « Quo Vadis? » (1950); *Charles Goldner e Margot Grahame:* « Cagliostro » (1948), « The Eagle and the Lamb » (1949-1950); *Dulcie Gray:* « The Glass Mountain » (1948); *Greta Gynt:* « The Eagle and the Lamb » (1949-1950); *Nicholas Hannen:* « Quo Vadis? » (1950); *Gordon Harker:* « Her Favourite Husband » (Quel bandito sono io - 1949); *Jack Hawkins e Glynis Johns:* « State Secret » (in esterni - 1949); *Margaret Johnston:* « A Man About the House » (Vendetta nel sole - 1947); *Sally Ann Howes e Griffith Jones:* « Touch of the Sun » (Due mogli sono troppe - 1949); *Jean Kent:* « Her Favourite Husband » (Quel bandito sono io - 1949); *Deborah Kerr:* « Quo Vadis? » (1950); *Patricia Laffan:* « Quo Vadis? » (1950); *Martha Labarr:* « Teheran » (1946); *Tamara Lees:* « Her Favourite Husband » (Quel bandito sono io - 1949), « Il falco rosso » (1949), « Vita da cani » (1950); *Roger Livesey:* « The Case of Lady Brooks » (Tramonto d'amore - 1949); *Herbert Lom:* « State Secret » (in esterni - 1949); *Elspeth March:* « Quo Vadis? » (1950); *Peter Miles:* « Quo Vadis? » (1950); *Kieron Moore:* « A Man About the House » (Vendetta nel sole - 1947), « Touch of the Sun » (Due mogli sono troppe - 1949),

Yvonne Mitchell: « Children of Chance » (Campane a martello - versione inglese - 1949); *Michael Rennie:* « The Golden Madonna » (La Madonna d'oro - 1949); *Walter Rilla:* « My Daughter Joy » (1949); *Patricia Roc:* « A Night With You » (in esterni - 1948); *James Robertson Justice:* « My Daughter Joy » (1949); *John Ruddock:* « Quo Vadis? » (1950); *Margaret Rutherford:* « Her Favourite Husband » (Quel bandito sono io - 1949); *Abraham Sofaer:* « Quo Vadis? » (1950); *Sebastian Shaw:* « The Glass Mountain » (La montagna di cristallo - 1948); *Ronnie Stewart:* « I'll Get You for This » (1950); *Nora Swinburne:* « My Daughter Joy » (1949), « Quo Vadis? » (1950); *Godfrey Tearle:* « Private Angelo » (in esterni - 1948); *Peter Trent:* « I contrabbandieri del mare » (1947), « Il grido della terra » (1948), « Gli ultimi giorni di Pompei » (1948), « Accidenti alla guerra » (1948), « Ralph » (1949), « Il bacio della morta » (1949), « Il figlio di D'Artagnan » (1950); *Ralph Truman, Peter Ustinov* e *Norman Wooland:* « Quo Vadis? » (1950); *Manning Whylie:* « Children of Chance » (1949).





America — REGISTI: *John Brahm:* « Duel in Venice » (1949); *William Dieterle:* « Vulcano » (1949); *Mervyn Le Roy:* « Quo Vadis? » (1950); *Henry King:* « Prince of Foxes » (Il principe delle Volpi - 1949); *Newman:* « I'll Get You for This »; *G. Ratoff:* « Cagliostro » (1948), « The Case of Lady Brooks » (Tramonto d'amore - 1949), « My Daughter Joy » (1949); *Sydney Salkow:* « The Dark Road » (1949), « The Eagle and the Lamb » (1949); *Edgar G. Robert Siodmak:* « Native's return » (in esterni, 1949); *Edgar G. Ulmer:* « Pirates of Capri » (I pirati di Capri - 1949); *Fred Zinnemann:* « Teresa » (1950); *Orson Welles:* « Othello » (1949-1950).



ATTORI E ATTRICI: *Mischa Auer:* « Al diavolo la celebrità » (1949), « Biancaneve e i sette ladri » (1949), « I cadetti di Guascogna » (1949); *Mischa Auer jr.:* « Il cielo è rosso » (1949); *Buddy Baer:* « Quo Vadis? » (1950); *Stephen Barclay:* « I vespri siciliani » (1949), « Vivere a sbafo » (1949), « Nerone e Messalina » (1949), « La figlia del mendicante » (1949); *Binnie Barnes:* « Pirates of Capri » (I pirati di Capri - 1949), « The Dark Road » (1949), « I'll Get You for This » (1950); *Stephen Bekassy:* « Cagliostro » (1948); *Virginia Belmont:* « The Pirates of Capri » (1949), « I peggiori anni della nostra vita » (1949), « Vivere a sbafo » (1949); *Ingrid Bergman:* « Stromboli » (1949); *Geraldine Brooks:* « Vulcano » (1949), « Ho sognato il paradiso » (1949); *Marylin Buferd:* « La macchina ammazzacattivi » (incompiuto - 1948), « Al diavolo la celebrità » (1949), « Duello nell'ombra » (1949); *Janis Carter:* « Addio Mimì » (1948); *Jeff Chandler:* « Native's return » (in esterni - 1949); *Edward Cianelli:* « Rapture » (In estasi - 1948), « Il patto col diavolo » (1949), « The Dark Road » (1949), « Vulcano » (1949); *Joseph Cotten:* « September » (in esterno - 1949); *Peggy Cummings:* « The Case of Lady Brooks » (Tramonto d'amore - 1949), « My Daughter Joy » (1949); *Alan Curtis:* « Pirates of

Dall'alto in basso:
Simone Simon
Frank Latimore
Jvonne Sanson







Capri » (I pirati di Capri - 1949); *Costance Dowling:* « Follie per l'opera » (1947), « Addio Mimì » (1949), « La città dolente » (1949), « Duello senza onore » (1949), « Una voce nel tuo cuore » (1949), « Miss Italia » (1949), « Gorghi nel fiume » (1949), « Furore » (1950); *Doris Dowling:* « Riso amaro » (1949), « Cuori sul mare » (1949), « Alina » (1950); *Douglas Dumbrille:* « Rapture » (In estasi - 1949); *John Ericson:* « Teresa » (1950); *Joan Fontaine:* « September » (in esterni - 1949); *Douglas Fairbanks:* « State Secret » (in esterni - 1949); *Richard Greene:* « The Case of Lady Brooks » (Tramonto d'amore - 1949), « My Daughter Joy » (1949), « The Eagle and the Lamb » (1949); *Gregory Gay:* « Cagliostro » (1948), « Othello » (1949); *Colleen Gray:* « I'll Get You for This » (1950); *Nancy Guild:* « Cagliostro » (1948); *Louis Hayward:* « Pirates of Capri » (I pirati di Capri - 1949); *Wanda Hendrix:* « The Prince of Foxes » (Il principe delle volpi - 1949); *Sterling Holloway:* « Addio Mimì » (1949); *Dots Johnson:* « Paisà » (1946); *Jennifer Jones:* « The Dark Wood » (interrotto - 1949); *Lee Kessel:* « Cagliostro » (1948); *John Kitzmiller:* « Vivere in pace » (1946), « Tombolo, paradiso nero » (1947), « Senza pietà » (1947), « Ti ritroverò » (1948), « Napoli ha fatto un sogno » (1948), « La forza del destino » (1949); *Gil Lamb:* « Addio Mimì » (1949); *Glenn Langan:* « Rapture » (In estasi - 1949); *Frank Latimore:* « Cagliostro » (1948), « Yvonne La Nuit » (1949); *Myrna Loy:* « The Case of Lady Brooks » (Tramonto d'amore - 1949); *Lois Maxwell:* « Domani è troppo tardi » (1949), « Amori e veleni » (1949); *Lorraine Miller:* « Rapture » (In estasi - 1949); *Milada Mladova:* « I contrabbandieri del mare » (1947), « Addio Mimì » (1948); *Gar Moore:* « Paisà » (1946), « Vivere in pace » (1946), « Roma, città aperta » (1946), « Genoveffa di Brabante » (1947); *Maria Montez:* « The Eagle and the Lamb » (1949-1950); *John Myhers:* « Native's return » (in esterni - 1949); *Richard Ney:* « Miss Italia » (1949); *Nicholas Brothers:* « Botta e risposta » (1950); *Janis Paige:* « The Dark Road » (1949); *Katina Paxinou:* « Prince of Foxes » (1949); *Franklin Pangborn:* « Addio Mimì » (1949); *Tyrone Power:* « Prince of Foxes » (1949); *George Raft:* « I'll Get You for This » (1950); *Mikhail Rasumny:* « Pirates of Capri » (I pirati di Capri - 1949); *Edward G. Robinson:* « My Daughter Joy » (1949); *Richard Rober:* « Native's return » (in esterni - 1949); *Ann Sommers:* « Totò cerca

Dall'alto in basso:
Pierre Brasseur
Mery Martin
Allan Curtis
A destra:
John Kitzmiller
Edward G. Robinson





moglie » (1950); *Elaine Shepard:* « Venezia, Rio dell'angelo » (1949); *Everett Sloane:* « Prince of Foxes » (Il principe delle volpi - 1949); *Akim Tamiroff:* « Cagliostro » (1948), *Robert Taylor:* « Quo Vadis? » (1950); *Marta Toren:* « Native's return » (1949); *William C. Tubbs:* « Paisà » (1946), « Sinfonia fatale » (1947), « Private Angelo » (1948), « Pirate of Capri » (1949), « Prince of Foxes » (1949), « Faddjia » (1949), « The Eagle and the Lamb » (1949); *Orson Welles:* « Cagliostro » (1947), « Prince of Foxes » (Il principe delle volpi - 1949), « Othello » (1949-1950); *Harriett White:* « Paisà » (1946), « Genoveffa di Brabante » (1947), « Rapture »



Argentina — ATTRICI: *Alba Arnova:* « Al diavolo la celebrità » (1949), « The Dark Road » (1949), « La cintura di castità » (1949).

Austria — ATTORI: *Paul Christian:* « The Eagle and the Lamb » (1950); *Eric Von Stroheim:* « La danse de mort » (1947).



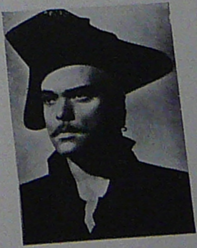
Canadà — ATTRICI: *Suzanne Cloutier:* « Othello » (1950).

Cecoslovacchia — ATTRICI: *Nyta Dover:* « Accidenti alla guerra » (1948), « Donne senza nome » (1949), « Le due Madonne » (1949), « Cavalcata d'eroi » (1949), « Vita da cani » (1950).

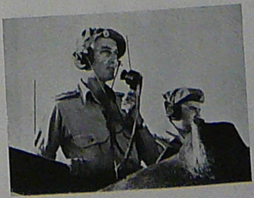
Egitto — ATTORI E ATTRICI: *Farid Cianki, Samia Gamal, Emat Hamdin, Said Khalil:* « Lo sparviero del Nilo » (1949).

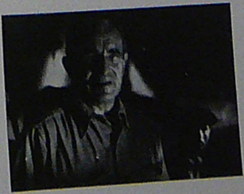
Germania — REGISTI: *L. Trenker:* «Barriera a settentrione» (1949).

ATTORI E ATTRICI — *Heinrich Bode:* « Due lettere anonime »
(1945), « Un giorno nella vita » (1945), « O' sole mio » (1946),
« Montecassino » (1946), « Vivere in pace » (1946), « Davanti a
lui tremava tutta Roma » (1946); *Gina Falckemberg:* « Carrefour
des Passions » (Gli uomini sono nemici - 1948), « Donne senza
nome » (1949); *Margaret Genske:* « Barriera a settentrione » (1949);
Hans Hinrich: « L'Ebreo errante » (1947), « I Miserabili » (1948),
« Fabiola » (1949), « Il cavaliere misterioso » (1949), « Gli ultimi
giorni di Pompei » (1949); *Marianne Hold:* « Barriera a setten-
trione » (1949); *Luis Trenker:* « Barriera a settentrione » (1949).



Irlanda — ATTORI: *Michael Mc Liommore:* « Othello » (1949-1950); *Michael Laurence:* « Othello » (1949-1950).





Dall'alto in basso:
Miscka Auer
Mirna Loy
Orson Welles
A sinistra:
Charles Vanel
Peter Trent



Jugoslavia — ATTORI: *Mirko Ellis:* « Rondini in volo » (1949), « Gorghi nel fiume » (1949), « La roccia incantata » (1949).

Messico — ATTRICI: *Maria Felix:* « Alba di sangue » (1949); *Columba Dominguez:* « L'Edera » (1950).

Olanda — ATTORI: *Joop Van Hulsen:* « Roma, città aperta » (1945), « Tempesta di anime » (1947), « Accidenti alla guerra » (1948), « Marechiaro » (1949), « The Prince of Foxes » (Il principe delle volpi - 1949), « The Dark Road » (1949).



Polonia — REGISTI: *Mikhail Waszinsky:* « La grande strada » (1945), « Lo sconosciuto di S. Marino » (1947), « Fiamme sul mare » (1948), « Othello » (co-regista - 1949-1950).

ATTORI E ATTRICI — *Jadwiga Angeiewska:* « La grande strada » (1945); « Lo sconosciuto di S. Marino » (1947); *Renata Bagdanska:* « La grande strada » (1945), « Lo sconosciuto di San Marino » (1947); *Helena Oleinska:* « La grande strada » (1945); *Andrei Orlich:* « La grande strada » (1945); *Stanislaw Ossowski:* « La grande strada » (1945); *Mikhail Malich:* « La grande strada » (1945); *Conrad Tom:* « La grande strada » (1945).

Portogallo — ATTORI: *Antonio Vilar:* « Guarany » (1948), « Santo disonore » (1949).



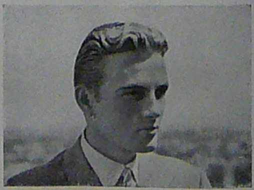
Spagna — REGISTI: *Rafael Gil:* « Alba di sangue » (1949).

ATTORI E ATTRICI — *Juan de Landa:* « Alina » (1950); *Guglielmo Marin:* « Alba di sangue » (1949); *Mery Martin:* « La mano della morta » (1949), « Capitan Demonio » (1949); *Fernand Rey:* « Alba di sangue » (1949).

Svezia — ATTRICI: *Elsie Albjin:* « Rapture » (In estasi - 1949).

Svizzera — ATTORI E ATTRICI: *Laura Alex:* « Gli ultimi giorni di Pompei » (1948); *Pierre Claudé:* « Senza pietà » (1948); *Carlo Hintermann:* « Miss Italia » (1949); *Liliane Laine:* « Le modelle di Via Margutta » (1945), « Lo sbaglio di essere vivo » (1945), « Il sole di Montecassino » (1945), « Fuga nella tempesta » (1946), « Vanità » (1946), « Don Giovanni in trappola » (1948).





Dall'alto in basso:
Geza Radwany
Christian Jaque
Henry King
A destra:
Bonar Colleano
Jacques Sernas

Appendice

Il cinema italiano in numeri
Bibliografia essenziale
Elenco dei film prodotti in Italia dal 1945 ad oggi
Indice dei nomi

Il cinema italiano in numeri

Agli albori la cinematografia era caratterizzata da tre soli elementi: la produzione, il noleggio e l'esercizio. Con l'*Inferno di Dante* (1908), la produzione italiana acquistò importanza internazionale; quindi, la struttura della cinematografia si completò con gli altri suoi elementi: l'esportazione e l'importazione, ai quali si aggiunsero, per la complessità che la produzione veniva assumendo, le industrie ausiliarie.

Da quel momento, la cinematografia divenne industria di interesse nazionale, per il numero di lavoratori occupati, per l'entità dei capitali impiegati e per la sua influenza sulla bilancia valutaria.

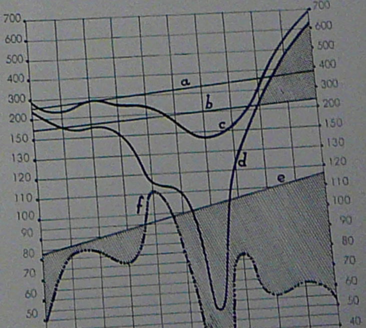
La situazione attuale è riassunta, nei fondamentali elementi economici, dal grafico. La linea **f** indica il numero dei film prodotti in Italia dal '38 al '48 e rivela che la nostra industria ha raggiunto un potenziale sull'ordine dei 100 film l'anno.

La richiesta del mercato è espressa dalla linea **c**. La linea **d** (= **c** meno **f**) indica i film importati. La bilancia valutaria relativa agli scambi dei film con l'estero è funzione del rapporto fra film prodotti e film importati. Le tre linee **a**, **b**, **e**, indicano i valori teorici del potere d'assorbimento del mercato, del numero dei film d'importazione e del numero dei film di produzione nazionale che realizzerebbero l'equilibrio della bilancia valutaria.

Per raggiungere l'equilibrio valutario, la linea **c** dovrebbe identificarsi con la linea **a**, la linea **d** dovrebbe identificarsi con la linea **b**, la linea **f** dovrebbe identificarsi con la linea **e**. Quando ciò non avviene, se le linee **c** e **d** si sviluppano al di sopra delle linee **a** e **b**, e se la linea **f** si sviluppa al disotto della linea **e**, la bilancia valutaria è, come attualmente in *deficit*.

Dal grafico stesso risulta che ogni film prodotto, in quanto diminuisce il *deficit* valutario, è elemento di ricchezza nazionale.

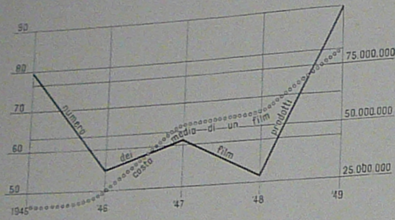
Le zone tratteggiate sono indicative del *deficit* valutario relativo alla cinematografia italiana.



a) *potere d'assorbimento del mercato;*
b) *indice teorico del numero dei film d'importazione per realizzare l'equilibrio della bilancia valutaria relativa agli scambi cinematografici;*
c) *film in offerta sul mercato dal '38 al '48;*
d) *film stranieri in offerta sul mercato dal '38 al '48;*
e) *numero teorico dei film di produzione nazionale per realizzare l'equilibrio della bilancia valutaria relativa agli scambi cinematografici;*
f) *numero dei film prodotti in Italia dal '38 al '48.*

Le aree tratteggiate sono indicative del deficit valutario, alla voce cinema, nel sistema economico nazionale (si tenga conto della variabilità della scala in ordinata).

Produzione



La produzione nazionale ha dovuto affrontare nell'immediato dopoguerra un sostanziale rinnovamento strutturale, proprio nella fase di crisi dell'economia nazionale e di riassestamento di tutte le industrie.

Il rinnovamento è stato complicato dall'aumento dei costi dei fattori di produzione, dalle difficoltà di esportazione, dalla diminuzione relativa di rendimento del mercato interno in conseguenza dell'inflazione di film stranieri, dall'aumento percentuale degli oneri fiscali, dalla contrazione relativa del credito cinematografico.

Tuttociò ha determinato la caduta di produzione del 50% dal potenziale raggiunto nel 1942 di oltre 100 film l'anno. Finchè l'istituzione -- non di restrizioni nei confronti della concorrenza estera — bensì di privilegi nei confronti della produzione nazionale (disposizioni legislative del luglio e del dicembre 1949 e la favorevole penetrazione sui mercati esteri hanno restituito alla nostra industria le possibilità di riprendere un ritmo regolare di produzione.

Lavoratori della cinematografia

Produzione: 8.000 unità.
Industria della pellicola: 4.000 unità.
Distribuzione: 5.000 unità.
Complementari: 4.000 unità.
Esercizio: 39.000 unità.

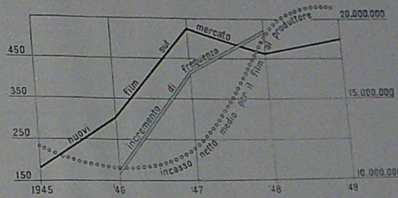
Lavoratori della produzione: registi, e loro aiuti, sceneggiatori, operatori, compositori e complessi orchestrali, scenografi e maestranze, truccatori, sarti, attori, generici, comparse, addetti agli Stabilimenti, agli uffici di produzione, sia per la produzione di lungometraggi che di cortometraggi.

Industria della pellicola: lavoratori delle fabbriche di pellicole, degli Stabilimenti di sviluppo e stampa e di riduzione.

Distribuzione: addetti alle attività di noleggio, di esportazione e di importazione.

Complementari: addetti agli Stabilimenti di doppiaggio, alle fabbriche di apparecchi, alle organizzazioni di categoria e sindacali, alla stampa cinematografica, alle scuole professionali, e l'aliquota cinematografica delle industrie complementari.

Lavoratori dell'esercizio: sono stati calcolati proporzionalmente a 4480 giornate lavorative in ogni locale a funzionamento continuo, vi sono state aggiunte 2500 unità per le organizzazioni di categoria, sindacale e industrie specializzate nel fabbisogno dei cinematografi.

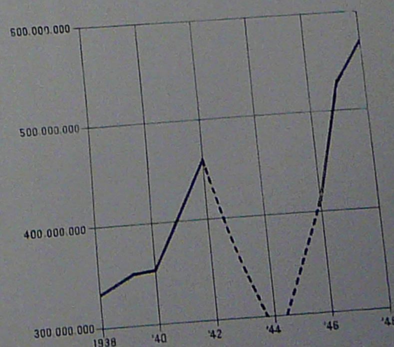


Il mercato è caratterizzato dai seguenti elementi:

CINEMATOGRAFI:	2000 ad apertura giornaliera,	
	2600 ad apertura bisettimanale o settimanale,	
	2700 ad apertura saltuaria o estiva,	
	4000 non industriale.	
SPETTATORI:	nell'anno 1936	N. 253.276.105
	» 1942	» 459.170.968
	» 1948	» 579.499.710
INCASSI:	nell'anno 1942	L. 1.200.000.000
	» 1946	» 13.600.000.000
	» 1948	» 42.600.000.000
	» 1949	» 52.000.000.000

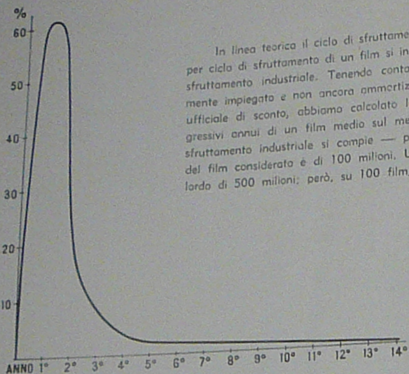
Attualmente i diritti erariali incidono sugli incassi, in media, per il 34%.

Gli spettatori in Italia



Nel 1949 il numero degli spettatori ha raggiunto i 600 milioni, con una frequenza media individuale annua — riferita alla popolazione cinematografica italiana — di 20; ossia, ogni abitante, fra i 12 e i 65 anni, frequenta il cinema, in media, ogni 18 giorni. Si noti che la frequenza è raddoppiata, con incremento costante, salvo le anomalie dovute all'intervento di fattori esterni (la guerra), negli ultimi 15 anni.

Il ciclo di sfruttamento



In linea teorica il ciclo di sfruttamento di un film è indeterminabile. Economicamente, per ciclo di sfruttamento di un film si intende l'intervallo di tempo in cui il film compie lo sfruttamento industriale. Tenendo conto degli interessi composti del capitale industrialmente impiegato e non ancora ammortizzato, e attenendoci — in via teorica — al tasso ufficiale di sconto, abbiamo calcolato la curva sovrastante sulla base degli incassi progressivi annui di un film medio sul mercato italiano. Dalla curva risulta che il ciclo di sfruttamento industriale si compie — praticamente — entro il 4° anno. L'incasso lordo del film considerato è di 100 milioni. Un film di grande successo può superare l'incasso lordo di 500 milioni; però, su 100 film, soltanto 0,2% raggiungono tale incasso.

La curva indica le fasi annuali del ciclo di sfruttamento (p. es.: al termine del primo anno gli utili di sfruttamento corrispondono al 61,4% dello sfruttamento totale; nel quinto anno all'1,4%; ecc.).

Gli scambi internazionali

1949

	esportazione verso:	importazione da:		esportazione verso:	importazione da:		esportazione verso:	importazione da:
Argentina	26	2	Giappone	9	—	Portogallo	13	—
Austria	2	—	Germania	19	4	Svezia	1	3
Australia	1	—	Inghilterra (*)	7	33	Sud Africa	2	—
Belgio	29	—	Iran	3	—	U. S. A. (*)	—	420
Brasile	57	—	Iraq	9	—	Spagna	12	3
Bulgaria	4	—	Iugoslavia	4	—	Siria	5	—
Canadà	1	—	Israele	10	—	Svizzera	41	—
Cile	2	—	Libano	3	—	Turchia	11	—
Columbia	2	—	Medio Oriente	3	—	U.R.S.S.	1	3
Cuba	23	—	Messico	7	6	Uruguay	3	—
Danimarca	1	—	Norvegia	8	—	Venezuela	1	—
Egitto	70	—	Olanda	19	—			
Ecuador	2	—	Paraguay	1	—			
Francia	39	25	Perù	2	—	**Film importati**	**n. 499**	
Grecia	41	—	Polonia	3	—	**Film esportati**	**» 511**	

I dati sono relativi ai permessi d'esportazione e ai film presentati in prima visione. La tabella non riflette una situazione definitiva; infatti, nell'anno 1949 sono stati stipulati accordi con la Francia e la Germania; inoltre, sono fermi gli scambi con la Spagna e con l'Argentina. Le esportazioni verso i principali mercati anglosassoni (*), cioè verso i Paesi da cui provengono il 90% delle importazioni, sono limitate a piccoli circuiti (Art houses). Il numero dei film esportati è prossimo a quello dei film importati, ma ben diverso è il rapporto valutario degli scambi, infatti, contro circa 10 miliardi di lire di importazioni, le esportazioni si valutano sull'intorno di 1 miliardo.

Tale situazione è contingente, sia perchè non è ancora chiuso il primo ciclo di sfruttamento dei film italiani all'estero, sia in conseguenza delle difficoltà d'esportazione verificatesi finora.

E. G.

Bibliografia essenziale

- L. G. A. (Anderson): *Paisà* — « Sequence », n. 2, Londra, 1947.
- Giulio Andreotti: *I film italiani nella polemica parlamentare* — « Bianco e Nero », IX, n. 10, Roma, 1948.
 — *Per la cinematografia italiana* — Tipografia della Camera dei Deputati, Roma, 1949.
- Guido Aristarco: *Il cinema italiano del dopoguerra* — « Sequence », Parma, 1949.
 — *La terra trema* — « La critica cinematografica », n. 12, Parma, 1948.
- Jean-George Auriol: *Chroniques italiennes* — « Revue du cinéma » n. 9, Paris, 1948.
 — *Débat sur le réalisme* — « Revue du cinéma », n. 17, Paris, 1948.
 — *La paix et la guerre* — « Revue du cinéma », n. 7, Paris, 1947.
 — *Trois versions d'un roman de James Cain* — « Revue du cinéma », n. 10, Paris.
- Raymond Barkan: *Voleur de bicyclettes* — « L'Ecran Français », n. 217, Parigi, 29 agosto 1949.
- André Bazin: *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération* — « Esprit », n. 1, Parigi, gennaio 1948.
- Beaux arts (Les): *Le film sur l'art* — Numéro special, Bruxelles, 1950.
- Alessandro Blasetti: *Fabiola; perchè?* — « Strenna dei romanisti », Staderini, Roma, 1949.
- Peter Brinson: *Rossellini and Us: Paisà* — « Documentary News hetter », n. 70, Londra, novembre, 1948.
- Vincenzo Calvino: *Il momento attuale del cinema italiano* — « Bianco e Nero », IX, n. 1, Roma, 1949.
- Gaetano Carancini: *Ricci, Bruno e la bicicletta* — « Cinema », n. 16, Milano, 1949.
 — Il realismo non è nato oggi - Locarno (1942).
 — *Vittorio De Sica, attore e regista* — « Festival », Locarno, 1949.
- Ugo Casiraghi: *Au nom de la loi, dernier grand succès du cinéma italien* — L'Ecran français », n. 206, Parigi, 7 giugno 1949.
- Nicola Chiaramonte: *Italian Movies* — « Partisan Review », n. 6, New York, 1949.
- *Cine Annuario 1948* — Editori Palombi, Roma, 1948.
- *Cine-Club* — Numéro spécial sur le cinéma italieu, Parigi, aprile 1950.
- *Cinema italiano* 1948 — Numero unico, Venezia, agosto 1948.
- Luigi Chiarini: *La situazione del cinema italiano* — « Bianco e Nero », IX, n. 11, Roma 1949; « European Affairs », Londra, novembre 1949.
- Jean Desternes: *Entetiens sur le réalisme* — « Revue du cinéma », n. 18, Parigi, 1948.
- *Rome, ville ouverte* et *Paisà* — « Revue du cinéma », n. 3, Parigi, 1946.
- Fernaldo Di Giammatteo: *Esiste il neorealismo?* — « Sipario », n. 36, Milano, 1949.
- Documentary Film News: *Roberto Rossellini* (editoriale) n. 65, Londra, maggio 1948.
- Lotte H. Eisner: *Notes on Some Recent Italian Films*, — « Sequence », n. 8, Londra, 1949.
- Federico Fellini: *Le miracle* — « Revue du cinéma », n. 14, Parigi, 1948.
- *Il film del dopoguerra* — Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, Edizioni « Bianco e Nero », Roma, 1949.
- *Le Film sur l'Art* — « Les Arts Plastiques », Editions de la Connaissance, Bruxelles, 1949

Bibliografia essenziale

• *Filmlexicon* di Francesco Pasinetti, basato sul « Kleines Filmlexicon » di Charles Reinert, Filmeuropa, 1948.

• Luigi Freddi: *Il cinema* — « L'Arnia », Roma, 1949.

• Enrico Giannelli: *Lineamenti di economia cinematografica* — « Ita », vari numeri, Roma, 1949.

• Mario Gromo: *Da Roma città aperta a La terra trema. Con "ismi" e senza* — « Cinema », n. 1, Milano, 1948.

• Hollywood Quarterly: *Two Italian Directors: Roberto Rossellini, Vittorio De Sica* (Lauro Venturi, Monique Fong, Herbert L. Jacobson). *The Experimental Cinema Center in Italy* (Mario Verdone); University of California Press, Berkeley and Los Angeles, vol. IV, n. 1, 1949.

• Adam Helmer: *Germania anno zero* — « Sequence », n. 8, Londra, 1949.

• Amable Jameson: *Notes sur le cinéma italien* — « Revue du cinéma », n. 2, Parigi, 1946.

• Vernon Jarratt: *The Italians: 1. Luchino Visconti's Ossessione. 2. Francesco De Robertis* — « Sight and Sound », n. 65, Londra, 1948.

— *Mario Soldati*; « Sight and Sound », n. 66, Londra, 1948.

• Marcel Lapierre: *Les Cent Visages du cinéma* — Grasset, Parigi, 1948.

• Marcel L'Herbier: *Rivoluzione della verità* — « Cinema », n. 16, Milano, 1949.

• Lo Duca: *Cinéma italien* — Numero speciale per il Festival di Cannes a cura della Direzione Generale per lo Spettacolo, Roma, 1949.

• *Modernas tendencias do cinema europeu* — Proiecçao, « Cadernos de Cinema », Clube Portugues de Cinematografia, Porto, 1949.

• Maria Luz Morales: *El cine* — Salvat Editores S. A. Barcelona, 1950.

• Felix A. Morlion: *Le basi filosofiche del neorealismo cinematografico italiano* — « Bianco e Nero », IX, n. 4, Roma, 1948.

— *Crisi e prosopettive del realismo cinematografico* — « Bianco e Nero », X, n. 6, Roma, 1949.

• Frances Mullin Clark: *News from Rome* — « Sight and Sound », n. 3 del volume 19 (News Sering) - London, maggio 1950.

Francesco Pasinetti: *Il documentario in Italia* — « Bianco e Nero », IX, n. 3, Roma, 1949.

— *Mezzo secolo di cinema* — « Poligono », Milano, 1946.

• *Presse Film Radio* — Après enquête dans dix-sept pays, UNESCO, Francia, 1948.

• Adrian Reid: *The Short Film in Italy* — « Sight and Sound », n. 68, Londra, 1948-49.

• Revue International du Cinema: *Numéro spécial sur le cinéma italien* — n. 4, Bruxelles, 1950.

• *La Revue du cinéma, Numéro special* (13) *sur le cinéma italien*, con scritti di Ricciotto Canudo, Lo Duca, Antonio Pietrangeli, Mario Verdone, Jean-George Auriol, Antonio Chiattone, Parigi, 1948.

• Paul Rhota e Raymond Griffith: *The film till now* — Vision Press, Londra, 1949.

• Paul Rotha e Roger Manvell: *Movie Parade* — The Studio Publications - Londra, New York, 1950.

• Emilio Sereni: *Per la difesa del cinema italiano*, Roma, 1949.

• Ugo Spirito: *Il neorealismo del cinema italiano* — « Bianco e Nero », IX, n. 9, Roma, 1948.

• Jean Charles Tacchella: *Avec* Sans Pitié, *un drame de notre époque, Lattuada réussit une tragédie classique* — « L'Ecran français », n. 711, Parigi, 11 luglio 1949.

• Jacques-Doniol Valcroze: *Diversité du cinéma italien* — « Revue du cinéma », n. 5, Parigi, 1947.

— *Le soleil se lève toujours* — « Revue du cinéma », n. 4, Parigi, 1947.

• Mario Verdone: *La parte dello scrittore nel cinema italiano. Il contributo di Zavattini* — « Cinema », n. 27, Milano, 1949.

— *Alessandro Blasetti Precursor do realismo no cinema italiano*, 44 a sessao do Clube Português de cinematografia, Porto, 10 luoglio 1949.

— *La littérature cinématographique en Italie* — « Revue du cinéma », n. 13, Parigi, 1948.

• Carl Vincent: *Histoire de l'art cinématographique* — Editions du Trident, Bruxelles, 1939; Garzanti, Milano, 1949.

• Luchino Visconti: *Il cinema antropomorfico* — « Cinema », n. 173-174, Roma, 1943, « Sequence », n. 7, Parma, 1949.

• Robert Warshow: *Paisà* — « Partisan Review », New York, 1948.

• Cesare Zavattini: *Prima comunione* — « Cinema », n. 25, Milano, 1949.

— *Cinema* — « Dopo il diluvio », Garzanti, Roma, 1947.

— *Diario cinematografico* — « Bis », Milano, 1948.

• Angel Zuniga: *Una historia del Cine* — Ediciones Destino, S. L., Calle Pelayo, 28 - Barcelona, 1948.

• Davide Turconi: *Bibliografia* — « Sequenze », n. 4, Roma, 1949.

• Franco Venturini: *Origini del neorealismo* (con una bibliografia) — « Bianco e Nero », XI, n. 2, Roma, 1950.

M. V.

Elenco dei film prodotti in Italia dal 1945 ad oggi

Film	Produzione	Registi	Interpreti

1945

Film	Produzione	Registi	Interpreti
ABBASSO LA MISERIA	Lux	G. Righelli	A. Magnani, V. Riento, N. Besozzi
L'ADULTERA	Grandi Film Inter.	D. Coletti	C. Calamai, C. Ninchi, R. Lupi
UN AMERICANO IN VACANZA	Lux	L. Zampa	V. Cortese, P. Stoppa, A. Checchi
IL CANTO DELLA VITA	Excelsa	C. Gallone	A. Valli, C. Ninchi, R. Bruni, L. Almirante
CANTO MA SOTTOVOCE	Itala	G. Brignone	F. Albanese, M. Lotti, D. Sassoli
CASELLO N. 3	Scalera	G. Ferroni	E. Baldanello, C. Micheluzzi. C. Bianchi
I DIECI COMANDAMENTI	Film religiosi	G. W. Chili	A. Noris, A Nazzari
DUE LETTERE ANONIME	Lux	M. Camerini	C. Calamai, O. Toso, A. Checchi
I FIGLI DEGLLA LAGUNA	Scalera	P. Costa	C. Micheluzzi, G. Zago
GIORNI DI GLORIA	Titanus	M. Serandrei	Partigiani
L'INNOCENTE CASIMIRO	Gestioni Cinemat.	C. Campogalliani	E. Macario, L. Padovani, A. Dondini
MALIA	Titanus	G. Amato	A. Proclemer, M. Denis, G. Cervi, R. Lupi
IL MARITO POVERO	Di Pinto	G. Amato	V. Gioi, L. Cortese, C. Pilotto, P. Stoppa
LA MASCHERA SUL CUORE	Lux-Zenith	A. Gange	A. Noris
LE MISERIE DEL SIG. TRAVET	Lux	M. Soldati	C. Campanini, V. Carmi, G. Cervi
LE MODELLE DI VIA MARGUTTA	Ars	G. M. Scotese	L. Laine, C. Gora, V. Carmi, C. Campanini
NOTTE DI TEMPESTA	Lux	G. Franciolini	F. Giachetti, L. Cortese, M. Berti
O SOLE MIO	Rinascimento	G. Gentilomo	T. Gobbi, A. Benetti, V. Carmi, C. Ninchi
PARTENZA ORE SETTE	Lux	M. Mattoli	C. Gelli, C. Campanini. A. Rabagliati
POSTO DI BLOCCO	S.A.N.G.R.A.F.	F. Cerio	L. Bert Leonj, N. Fiorelli A. Anzelmo
PRONTO CHI PARLA?	Manenti	C. L. Bragaglia	G. Bechi, A. Bach, C. Campanini, L. Gore
IL RATTO DELLE SABINE	Capitani	M. Bonnard	Totò, C. Campanini, C. Matania, L. Corelli
LA RESA DI TITI'	Excelsa	G. Bianchi	C. Calamai, R. Brazzi, N. Besozzi
ROMA CITTA' APERTA	Excelsa	R. Rossellini	A. Fabrizi, A. Magnani, H. Feist, M. Michi
LO SBAGLIO DI ESSERE VIVO	Cineconsorzio	G. M. Scotese	F. Giachetti, A. Benetti, L. Laine, A. Varelli
IL SOLE DI MONTECASSINO	Arno	G. M. Scotese	F. Giachetti, A. Benetti, L. Laine, A. Varelli
IL TESTIMONE	Orbis	P. Germi	R. Lupi, M Berti, E. Almirante
TORNA A SORRENTO	Manenti	C. L. Bragaglia	G. Bechi, A. Benetti, A. Tieri, C. Pilotto
TRENT'ANNI DI SERVIZIO	Cines	M. Baffico	M. Benassi, E. Zareschi, L. Beghi
LA VITA RICOMINCIA	Excelsa	M. Mattoli	F. Giachetti, A. Valli, E. De Filippo
LA VITA SEMPLICE	Scalera	F. De Robertis	G. Stival, L. De Ambrosis, M. D'Ancora

1946

Film	Produzione	Registi	Interpreti
ABBASSO LA RICCHEZZA	Lux	G. Righelli	V. De Sica, V. Riento, L. Gore, L. Gazzolo
ADDIO MIA BELLA NAPOLI!	Ideal Film	M. Bonnard	F. Giachetti, V. Carmi, C. Matania
ALBERGO LUNA CAMERA 34	Lux	C. L. Bragaglia	C. Gelli, C. Campanini, A. Checchi, R. Villa
L'AMANTE DEL MALE	A.P.E.	R. Bianchi	G. Gonda, A Trilli, P. Veneroni
AMANTI IN FUGA	Manenti	G. Gentilomo	G. Bechi, A. Bach, C. Ninchi, L. Picasso
L'ANGELO E IL DIAVOLO	Lore Film	M. Camerini	G. Cervi, C Del Poggio
ANIME IN CATENE	Lux	G. Gentilomo	C. Ninchi, V. Carmi, R. Lupi, V. Silenti
APOCALISSE	Exceptional Film	G. M. Scotese	T. Carminati, M. Serato, E. Glori, L. Gore
AQUILA NERA	Cinemat-Distr. Ind.	R. Freda	R. Brazzi, I. Dilian, G. Cervi
L'ATLETA DI CRISTALLO	A.L.C.I. - Trinacria	P. Germi e Cuffaro	M. Michi, C. Campanini, L. Cortese
BANDIERA BIANCA	Monte Film	W. Bird	E. Fiermonte, M. Vernati, P. Spadaro
IL BANDITO	Lux	A. Lattuada	A. Nazzari, A. Magnani, C. Del Poggio
IL BARBIERE DI SIVIGLIA	Tespi	M. Costa	F. Tagliavini, T. Gobbi, I. Tajo
BIRAGHIN	Excelsa	C. Gallone	L. Silvi, A. Checchi, P. Stoppa
IL CAVALIERE DEL SOGNO	G. B. Seyta	C. Mastrocinque	A. Nazzari, M. Lotti, T. Schipa, D. Sassoli
CIRCO EQUESTRE ZABUM	Titanus	G. Mattoli	A. Fabrizi, A. Valli, E. Viarisio
IL CORRIERE DI FERRO	Victory Inter. Com.	F. Zavatta	C. Ninchi, S. Jachino, O. Toso

Film	Produzione	Registi	Interpreti
CRONACA NERA	Aurea Film	G. Bianchi	G. Cervi, M. Denis, A. Checchi
DANIELE CORTIS	Universalia	M. Soldati	G. Cervi, V. Gassman, S. Churchill
DAVANTI A LUI TREMAVA TUTTA ROMA	Excelsa	C. Gallone	A. Magnani, G. Sinimberghi, E. Albertini, T. Gobbi
DESIDERIO	S.A.F.I.R.	R. Rossellini	E. Parvo, M. Girotti, C. Ninchi
ELISIR D'AMORE	Prora Film	M. Costa	N. Corradi, L. di Lelio, T. Gobbi
EUGENIA GRANDET	Excelsa	M. Soldati	A. Valli, G. De Lullo
IL FANTASMA DELLA MORTE	Cinemat. C.S.G.	G. Guarino	M. Berti, C. Gora, G. Notari
FATALITA'	Universalcine	G. Bianchi	M. Michi, M. Girotti, R. Lupi
FELICITA' PERDUTA	Filmitalia	F. Ratti	L. Cortese, G. Golletti, D. Sassoli
FUGA NELLA TEMPESTA	Cinemat. C.S.G.	I. Ferronetti	V. Bergmann, L. Laine, O. Toso
FURIA	Franchini - A.G.I.C.	G. Alessandrini	A. Benetti, R. Brazzi, I. Pola
UN GIORNO NELLA VITA	Orbis	A. Blasetti	A. Nazzari, M. Girotti, M. Lotti
LA GONDOLA DEL DIAVOLO	Scalera	C. Campogallian	Loredana, C. Lombardi, A. Varelli
LA GRANDE AURORA	Scalera	G. M. Scotese	R. Brazzi, R. Faure, D. Maggio
GUERRA ALLA GUERRA	Orbis	D. Fabbri	E. Banfi, A. Manetti
INQUIETUDINE	Edi-Romana Film	V. Campignano	A. Benetti, V. Duse, L. Beghi, A. Silvani
IO T'HO INCONTRATA A NAPOLI	Edi Film	P. Francisci	P. De Filippo, C. Gora, P. Stoppa
LUCIA DI LAMMERMOOR	Opera Film	P. Ballerini	A. Poli, N. Corradi, I. Tajo
MALACARNE	O.F.I.	Zucca - Mercanti	O. Toso, M. Lotti, A. Nazzari, G. Grasso
MIO FIGLIO PROFESSORE	Lux	R. Castellani	A. Fabrizi, M. Pisu, Tre Nava
IL MONDO VUOLE COSI'	Aurea Film	G. Bianchi	V. De Sica, C. Calamai, M. Serato
MONTECASSINO	Pastor	A. Gemmiti	F. Bigerna, Z. Piazza
OKEY JOHN!	V. Cesano	U. Fasano	F. Jandolo, P. Ajassa, O. Angeli
L'OMBRA DELLA VALLE	M. Franceschini	C. Barlacchi	L. Paoli, S. Roberti, P. Dalmasso
PAISA'	O.F.I.	R. Rossellini	M. Michi e non professionisti
PIAN DELLE STELLE	C.V.L. Padova	G. Ferroni	R. Lupi, A. Centa, D. Sassoli
PICCOLO RIBELLE	Edi-Romana Film	E. Cordero	L. Sandri, E. Ameri, A. Dori
LA PORTA DEL CIELO	Orbis	V. De Sica	M. Berti, M. Girotti, R. Lupi, M. Mercader
PRELUDIO D'AMORE	Albatros	G. Paolucci	V. Gassmann, M. Girotti, M. Berti
LA PRIMULA BIANCA	Lux	C. L. Bragaglia	C. Campanini, L. Gore, C. Ninchi
RIGOLETTO	Excelsa	C. Gallone	T. Gobbi, M. Govoni, G. Neri
ROMA CITTA' LIBERA	Pao Film	M. Pagliero	V. Cortese, V. De Sica, A. Checchi
SANGUE A CA' FOSCARI	G. Proto	M. Calandri	M. Serato, Hingeborg, T. Farnese, E. Spalla
SCIUSCIA'	Alfa	V. De Sica	F. Interlenghi, A. Smordoni, E. Cigoli
SE VUOI GODER LA VITA	Capitani	R. Cassano	A. Bragaglia, M. Gentile
LA SIGNORA E' SERVITA	Rezemo Film	N. Giannini	A. Gandusio, C. Dapporto, F. Marchiò
SINFONIA FATALE	Scalera	V. Stoloff	D. Montgomery, S. Churchill, M. Berti
IL SOLE SORGE ANCORA	C.V.L. di Milano	A. Vergano	E. Parvo, M. Serato, V. Duse, L. Padovani
SORRIDETE MAESTA'!	Dora Film	T. Pathé	T. Gobbi, G. Paolieri, M. Doro, N. Filogamo
TEHERAN	I.C.A.I.	G. Gentilomo	D. Farr, M. Labarr, M. Whiley, E. Glori
IL TIRANNO DI PADOVA	Scalera	M. Neufeld	C. Calamai, E. De Giorgi, C. Lombardi
TREPIDAZIONE	Tony's e Cochlea	T. Frenguelli	V. Carmi, C. Gora, L. Gazzolo
L'ULTIMO AMORE	P.A.N.	L. Chiarini	C. Calamai, C. Ninchi, A. Checchi, A. Tieri
UMANITA'	Luce Nuova	J. Salvatori	R. Lupi, C. Del Poggio, J. Wolfe, G. Cervi
UNO TRA LA FOLLA	Titanus	E. Cerlesi	E. De Filippo, A. Benetti, P. Lulli
UN UOMO RITORNA	Zeus Film	M. Neufeld	A. Magnani, G. Cervi, L. Porelli
VANITA'	Fauno Film	G. Pastina	L. Laine, W. Chiari, D. Galli, L. Padovani
LE VIE DEL PECCATO	Re.ci.te.	G. Pastina	J. Laurent, L. Cortese, C. Ninchi, L. Gore
VIVERE IN PACE	Lux	L. Zampa	A. Fabrizi, E. Almirante, A. Ninchi
VOGLIO BENE SOLTANTO A TE	Itala Film	G. Fatigati	B. Gigli, G. Gonda, A. Sivieri

1947

ABBASSO LA FORTUNA	D. Cosmo-Labor	R. Matarazzo	N. Taranto, N. Besozzi, C. Gelli
L'ALBERGO DEGLI IGNORANTI	Guaranted Pictures	A. Fabrizi	A. Fabrizi, A. Ninchi, N. Bruno
L'ALTRA	Excelsa	C. L. Bragaglia	F. Giachetti, M. Michi, M. Pagliero

Film	Produzione	Registi	Interpreti
AMANTI SENZA AMORE	Lux	G. Franciolini	C. Calamai, R. Lupi, J. Servais
AMORI E VELENI	Ideal	C. Campogalliani	I. Paola, A. Nazzari, A. Nievo, L. Cimara
CACCIA ALL'UOMO	Lux	R. Freda	G. Cervi, V. Cortese, H. Hinrich, R. Morelli
CACCIA TRAGICA	A.N.P.I.	G. De Santis	V. Gioi, A. Checchi, C. Del Poggio
CAGLIOSTRO	Small e D. Sabatelli	G. Ratoff	O. Welles, N. Guild, F. Latimore V. Cortese
LE CENTO DONNE DI CASANOVA	Lux	R. Freda	V. Gassmann, Y. Sanson, A. Centa, V. Duse
COME PERSI LA GUERRA	Lux R. d. L.	C. Borghesio	E. Macario, V. Carmi, C. Campanini
CORTE D'ASSISE	Amato	G. Bianchi	F. Giachetti, J. Sernas, T. Pavlova, O. Villi
LA DAMA DI PICCHE	Rio - Laurent Film	J. Feyder	G. Morlay, J. Laurent, J. Berry, P. Renoir
GIOVANNI EPISCOPO	Lux	A. Lattuada	A. Fabrizi, R. Lupi, Y. Sanson
IL DIAVOLO BIANCO	Manenti	N. Malasomma	R. Brazzi, A. Bach, R. Lupi, L. Padovani
DON GIOVANNI IN TRAPPOLA	Pegoraro	C. Mastrocinque	G. Bechi, A. Tieri, S. Pampanini
DOVE STA ZAZA?	Edi-Romana Film	G. Simonelli	I. Barzizza, N. Taranto, G. Notari
LA DUCHESSA DI SANSEVERINA	Scalera-Paulvé	C. Jaque	R. Faure, L. Salou, M. Casarès, G. Philipe
I DUE ORFANELLI	Excelsa	M. Mattoli	Totò, C. Campanini, I. Barzizza
IL FABBRO DEL CONVENTO	G. Proto	M. Calandri	V. Bergmann, C. Gora, G. Celano
LA FIGLIA DEL CAPITANO	Lux R. d. L.	M. Camerini	I. Dilian, A. Nazzari, V. Gassmann
I FRATELLI KARAMAZOFF	Comiran	G. Gentilomo	F. Giachetti, M. Lotti, A. Checchi, E. Parvo
LA FUMERIA D'OPPIO	Labor-Metropa	R. Matarazzo	E. Ghione jr., M. Lotti, P. Stoppa
GENOVEFFA DI BRABANTE	Vi.Va	P. Zeglio	D. Viglione Borghese, G. De Lullo
L'ISOLA DEL SOGNO	Redi Film	E. Remani	C. Campanini, S. Jachino, G. Rondinella,
MALASPINA	Cine-Amoroso	A. Fizzarotti	V. Rol, A. Landi
LA MONACA DI MONZA	ACIF	R. Pacini	P. Barbara, R. Brazzi, A. Brandimarte
NATALE AL CAMPO 119	Amato	P. Francisci	V. De Sica, A. Fabrizi, M. Mercader
L'ONOREVOLE ANGELINA	Lux-Ora Film	L. Zampa	A. Magnani, N. Bruno, A. Ninchi
L'ORFANELLA DELLE STELLE	Venezia Film	G. Zannini	A. Gandusio, L. Beghi
IL PASSATORE	Lux	D. Coletti	V. Cortese, R. Brazzi, C. Ninchi
QUANDO GLI ANGELI DORMONO	CISI	E. Ferraioli	A. Nazzari, C. Calamai, G. Montez
QUARTETTO PAZZO	SAFIC	G. Salvini	G. Cervi, A. Magnani, R. Morelli
IL RICHIAMO DELL'ALPE SPLENDENTE	Dolomia Film	S. Casara	S. Casara, W. Cavallini, A. Dibona
IL RICHIAMO DEL SANGUE	ICAI - CIA	L. Vajda	K. Hammond, J. Clements, J. Austin
ROTTA SUD	Centro Sper. Cinem.	De Robertis - Cottafavi	Non professionisti della Marina Italiana
SANTA CATERINA DA SIENA	Cigno Film	C. Palella	R. De Liguoro, P. Sasso
LO SCONOSCIUTO DI SAN MARINO	Gamma Film	V. Cottafavi	A. Magnani, V. De Sica, A. Gandusio
SINFONIA ITALICA	Ila Film	M. Baffico	R. Gigli e B. Gigli
SONO IO L'ASSASSINO	Sirius Film	R. Bianchi	G. Gonda, A. Novelli, C. Ninchi
SPERDUTI NEL BUIO	Edi Romana Film	C. Mastrocinque	V. De Sica, F. Bechi, S. Ruffini, J. Plessis
TEMPESTA D'ANIME		G. Gentilomo	V. Carmi, R. Lupi, J. Van Hulsen
TEMPESTA SU PARIGI	Lux	R. Freda	G. Cervi, V. Cortese, H. Hinrich, R. Morelli
TOMBOLO	Incine	G. Ferroni	A. Fabrizi, A. Benetti, J. Kitzmiller
LA TRAVIATA	Cinopera	C. Gallone	N. Corradi, G. Mattera, M. Polverosi
L'URLO	Ici	F. Cerio	E. Parvo, R. Lupi, C. Lombardi
IL VENTO MI HA CANTATO UNA CANZONE	Audax Film	C. Mastrocinque	L. Solari, V. Riento, P. Bigerna
LA VOCE DEL CUORE	Canora Film	G. M. Cominetti	T. Del Monte, M. Melato, L. Cortese
LA VOCE DEL SANGUE	Italo - Anglo Inter.	L. Vajda	K. Hammond, L. Padovani, J. Justin
1948			
ACCIDENTI ALLA GUERRA	Vulcania	C. Simonelli	N. Taranto
AMORE	Teverfilm	R. Rossellini	A. Magnani, F. Fellini
ANNI DIFFICILI	Briguglio Film	L. Zampa	M. Girotti, E. Biliotti, U. Spadaro
ARRIVEDERCI PAPA'	Pegoraro	C. Mastrocinque	G. Bechi, M. Lotti, S. Pampanini
ASSUNTA SPINA	Ora Film	M. Mattoli	A. Magnani, E. De Filippo, A. Centa
IL BARONE CARLO MAZZA	Roma Film	G. Brignone	J. Clemens, N. Taranto, S. Pampanini

Film	Produzione	Registi	Interpreti
IL CAVALIERE MISTERIOSO	Lux - De Laurentis	R. Freda	V. Gassmann, M. Mercader, E. Parvo
I CAVALIERI DELLA MASCHERA NERA (I Beati Paoli)	O.F.S. Palermo	P. Mercanti	O. Toso, L. Padovani, P. Barbara
CENERENTOLA	Opera Film	F. Cerchio	L. Randi, F. C. Forti, G. Del Signore
LA CERTOSA DI PARMA (II Ep.)	Scalera - Paulvé	C. Jaque	R. Faure, L. Coedel, L. Salou, M. Casarès
CHE TEMPI!	Taurus Film - Torino	Bianchi	G. Govi, L. Padovani, P. Stoppa
CONTRABBANDIERE	Flaminia Film	A. Cajat-De Caro	A. Benetti, M. Sologne, S. Reggiani
I CONTRABBANDIERI DEL MARE	San Giusto Film	R. Montero	R. Brazzi, M. Mladova, C. Ninchi, P. Trent
CUORE	SAFIR	D. Coletti	V. De Sica, M. Mercader, Di Lullo
L'EBREO ERRANTE	Distributori Indip.	G. Alessandrini	V. Gassmann, V. Cortese, N. Norman
ELEONORA DUSE	San Giorgio Film	F. W. Ratti	L. Cegani, R. Brazzi, A. Checchi
L'EROE DELLA STRADA	Lux-Rovere	C. Borghesio	E. Macario, C. Ninchi, O. Bedogni
FANTASMI SUL MARE	C. C. Italiano	F. De Robertis	R. Tindi M. Moradico, G. Silvia
IL FIACRE N. 13	Excelsa	M. Mattoli	V. Carmi, L. Cortese, R. Lupi, S. Ruffini,
FIAMME SUL MARE	Sirena Film	M. Waszynsky	C. Ninchi, E. Maltagliati, S. Jachino
FIFA E ARENA	Distr. Iind.	M. Mattoli	I. Barzizza, Totò
FOLLIE PER L'OPERA	Scalera - Gesi	M. Costa	C. Campanini, C. Dowling, A. Tieri
FUGA IN FRANCIA	Lux - Ponti	M. Soldati	F. Lulli, P. Germi
LA FUGA NELLA TEMPESTA	C.S.G.	G. Ferronetti	A. Lupi, O. Toso. L. Lay, V. Bergman
GIOVENTU' PERDUTA	Lux	P. Germi	C. Del Poggio, M. Girotti, J. Sernas
L'ISOLA DI MONTECRISTO	G.C.E. di L. Doria	M. Sequi	C. Gora, C. Ninchi, V. Carmi, R. Lupi,
LADRI DI BICICLETTE	V. De Sica	V. De Sica	Non professionisti
LEGGE DI SANGUE	P.I.E.F.	L. Capuano	E. Parvo, L. Cortese, V. Bergmann
UNA LETTERA ALL'ALBA	Amato - Scalera	G. Bianchi	F. Giachetti, O. Villi L. Padovani, J. Sernas
LOHENGRIN	P.G.P.	M. Calandri	A. Cassinelli J. Plessis J. Berg.
MADUNNELLA	Amoroso Sud	R. Amoroso	E. Lari, A. Landi, R. Genovese
LA MASCOTTE DEI DIAVOLI BLU	R.A.F.	Boltieri	G. Cabbia, D. Sassoli, N. Pepe
UN MESE D'ONESTA'	Bucci Film	D. Gambino	O. Gorgoni, C. Ninchi, P. Veneroni, R. Villa
MOLTI SOGNI PER LE STRADE	Lux - De Laurentis	M. Camerini	A. Magnani, M. Girotti, G. Nimmo
MONACA SANTA	Romana Film	G. Brignone	E. Nova, C. Danova, T. Lattanzi
NENNELLA	Sud Amoroso	R. Mai	L. Bechi, V. Rol, P. Palermini
NON SIAMO SPOSATI	Federcine	G. Pans	C. Dauphin, L. Bert, L. Gizzi
I PAGLIACCI (Amore tragico)	Itala Film	M. Costa	G. Masini, T. Gobbi, A. Poli, O. Fineschi.
PROIBITO RUBARE	Lux - Martello	L. Comencini	A. Celi, T. Pica
LA RIVINCITA DI BACCARAT	Scalera-A. Paulvé	J. De Baroncelli	P. Brasseur, S. Desmarets, M. Delaitre, Loredana
ROCAMBOLE (II Episodio)			
ROCAMBOLE (I Episodio)	Scalera	J. De Baroncelli	P. Brasseur, Loredana, C. Candiani, S. Desmarets, M. Serato
RUY BLAS	Martegani	P. Billon	D. Darrieux, J. Marais, J. Salinas
SENZA PIETA'	Lux Film	A. Lattuada	C. Del Poggio, J. Kitzmiller, G. Masina
SOTTO IL SOLE DI ROMA	Universalcine	R. Castellani	Non professionisti
LA TERRA TREMA	Universalia	L. Visconti	Non professionisti
UNDICI UOMINI E UN PALLONE	Perfilm	G. Simonelli	C. Campanini, C. Dapporto, C. Matania
L'UOMO DAL GUANTO GRIGIO	Manenti	C. Mastrocinque	A. Lupi, A. Bach
VERTIGINE D'AMORE	I.C.I.	L. Capuano	E. Parvo, C. Vanel, F. Lulli, H. Vidal
VORAGINE	Scalera	E. Neville	F. Giachetti, M. Denis, C. Montez

1949

Film	Produzione	Registi	Interpreti
ADDIO MIMI'	Cinopera	C. Gallone	M. Eggert, J. Kiepura, J. Carter
ANTONIO DA PADOVA	Francisci	Piero Francisci	A. Fiorelli, A. Fabrizi, S. Pampanini
BIANCANEVE E I SETTE LADRI	F.C.F.	G. Gentilomo	P. De Filippo, M. Auer, S. Pampanini
CAMPANE A MARTELLO	Lux Film	L. Zampa	E. De Filippo, P. Lollobrigida, Y. Sanson
CATENE	Labor Film	R. Matarazzo	A. Nazzari, Y. Sanson, A. Nicodemi
CIELO SULLA PALUDE	Arx Film	A. Genina	Non professionisti
LA CITTA' DOLENTE	Istria - Scalera Film	M. Bonnard	L. Toso, B. Costanova, C. Dowling
IL CONTE UGOLINO	Forum Film	R. Freda	C. Ninchi, G. M. Canale, P. Trent

Film	Produzione	Registi	Interpreti
AL DIAVOLO LA CELEBRITA'	Produttori associati	Monicelli e Steno	M. Auer, F. Tagliavini, M. Cerdan, M. Byferd, L. Cortese, C. Campanini
LE DUE MADONNE	Romana Film	E. Di Gianni	E. Nova, N. Crisman, A. Salvietti
FABIOLA	Universalia	A. Blasetti	M. Morgan, M. Simon, G. Cervi, M. Girotti
IL FALCO ROSSO	Forum Film	C. L. Bragaglia	J. Sernas, P. Muller, U. Sasso
FEMMINA INCATENATA	Opera Film O.F.P.A.	G. D. Martin	L. Randi, M. Roero, J. Plessis, G. Agus
LA FIAMMA CHE NON SI SPEGNE	Orsa Film	V. Cottafavi	L. Cortese, G. Cervi, M. Denis, D. Benson
I FRATELLI DINAMITE	Pagot Film	G. Pagotto	Cartoni animati
GENTE COSI'	ICET - Rizzoli	F. Cerchio	V. Gioi, A. Rimoldi, C. Pilotto, S. Urzi
GIUDICATEMI	Elikon Film-Milano	G. Cristallini	R. Lupi, L. Rossi, P. Renzi, C. Matania
IL GRIDO DELLA TERRA	Lux Film	D. Coletti	M. Berti, V. Gioi, A. Checchi, C. Ninchi
GUARANY	Universalia	R. Freda	A. Vilar, M. Lotti, G. M. Canale
GUGLIELMO TELL	Fauno Film	G. Pastina	G. Cervi, M. Orban
L'IMPERATORE DI CAPRI	Lux Film	L. Comencini	Totò, Y. Sanson, M. Merlini
YVONNE LA NUIT	Amato - Rizzoli	G. Amato	Totò, O. Villi, F. Latimore, E. De Filippo
LA LEGGENDA DI FAUST	Cinopera	C. Gallone	I. Tayo, N. Corradi G. Mattera
IL LUPO DELLA SILA	Lux Film	D. Coletti	S. Mangano, A. Nazzari, V. Gassmann
LA MADONNINA D'ORO	Film Internazionali	L. Carpentieri	T. Carminati, M. Rennie, F. Coop
LA MANO DELLA MORTA	ICET Film	C. Campogalliani	M. Martin, A. Rimoldi, C. Ninchi
MARECHIARO	Misiano	G. Ferroni	S. Pampanini, N. Fiorelli M. Serato
MARINAI SENZA STELLE	Scalera	F. De Robertis	A. Gandusio e non professionisti
MONASTERO DI S. CHIARA	Avis Film	M. Segni	E. Albertini, M. Serato
LA MONTAGNA DI CRISTALLO	Scalera - Victoria	H. Cass - E. Auton	V. Cortese, M. Denison, D. Gray, T. Gobbi
IL MULINO DEL PO	Lux Film	A. Lattuada	C. Del Poggio, J. Sernas, L. Gloria
LE MURA DI MALAPAGA	Guarini	R. Clement	I. Miranda J. Gabin, A. Checchi, V. Ta'chi
IN NOME DELLA LEGGE	Lux Film	P. Germi	M. Girotti, J. Salinas, C. Mastrocinque
LA PASSIONE SECONDO SAN MATTEO	Campidoglio Film	E. Marisckta	
I PIRATI DI CAPRI	Ind. Cin. Sociali	G. M. Scotese	L. Aywart, M. Lotti, B. Barnes, M. Serato
I POMPIERI DI VIGGIU'	D. De Laurentis	M. Mattoli	C. Campanini, C. Dapporto, N. Taranto
LA PRIGIONIERA DELL'ISOLA	Ardea Film	M. Cravenne	E. von Stroheim, M. Denis, D. Vernac
IL PRINCIPE RIBELLE	O.F.S.	P. Mercanti	M. Lotti, M. Serato, U. Spadaro, P. Stoppa
RISO AMARO	Lux Film	G. De Santis	S. Mangano, V. Gassmann, D. Dowling
LA ROCCIA INCANTATA	Roio Film	G. Morelli	D. Sassoli, M. Ellis, I. Genna, C. Gay, Testa
LA ROSA DI BAGDAD	Ima Film	A. G. Domeneghini	Cartoni animati
LA SEPOLTA VIVA	Flora Film	G. Brignone	M. Vitali, P. Muller, E. Maltagliati
SIGNORINELLA	Cineprod. Astoria	M. Mattoli	G. Bechi, A. Tieri, A. Gualdi
TI RITROVERO'	Lux Film	G. Gentilomo	E. Viarisio, D. Scala, Du Bois, P. Ford
STROMBOLI	Berit Film	R. Rossellini	I. Bergmann e non professionisti
TOTO' AL GIRO D'ITALIA	Peg. Film - Genova	M. Mattoli	Totò, I. Barzizza, Bartali, Coppi
TOTO' CERCA CASA	A.T.A.	Steno e Monicelli	Totò, M. Merlini, F. Lulli, A. Tieri
TOTO' LE MOKO'	Forum Film	C. L. Bragaglia	Totò, G. M. Canale, C. Calò, C. Ninchi
IL TROVATORE	Continentalcine	C. Gallone	G. Pederzini, L. Sinimberghi
L'ULTIMA CENA	I.C.E.T.	Jachino	B. Barnabò, C. Rooney, D. Peel
GLI UOMINI SONO NEMICI	Pao - Film	E. Giannini	V. Romance, C. Duhour, V. Cortese
IL VEDOVO ALLEGRO	Marina Film	M. Mattoli	A. Nazzari, C. Dapporto, I. Barzizza
VENTO D'AFRICA	Mayor Film	A. G. Majano	G. Grasso, F. Maj, L. Almirante
VESPRO SICILIANO	Epica Film	G. Pastina	C. Calamai, M. Berti, R. Lupi, A. Tieri
UNA VOCE NEL TUO CUORE	Titania Film	A. D'Aversa	V. Gassmann, F. C. Forti, C. Dowling

1950

ADAMO ED EVA	De Laurentis-Lux	M. Mattoli	Macario, I. Barzizza
ALTURA	S. Film Inter	M. Sequi	R. Lupi, M. Girotti, L. Rossi
ANSELMO HA FRETTA	Bandini Lux	G. Franciolini	G. Cervi, O. Versois, A. Ninchi
IL BACIO DELLA MORTA	Flora Film	G. Brignone	V. Belmonte, G. M. Canale, P. Trent
LA BELLEZZA DEL DIAVOLO	Universalia	R. Clair	G. Philipe, M. Simon, T. Carminati,

Film	Produzione	Registi	Interpreti
BENVENUTO REVERENDO	Alfa Film	A. Fabrizi	A. Fabrizi, L. Trenker, L. Carell
BOTTA E RISPOSTA	D. De Laurentis	M. Soldati	N. Taranto, I. Barzizza
CAPITAN DEMONIO	ICET	C. Barghesio	A. Rimoldi, M. Martin
CAVALCATA D'EROI	Vulcania	M. Costa	A. Varelli, C. Del Poggio, P. Barboni
IL CIELO E' ROSSO	Acta Film	C. Gora	M. Berti, J. Sernas, M. Auer Jr.
LA CINTURA DI CASTITA'	Hidalgo	C. Mastrocinque	M. Merlini, N. Taranto, A. Arnova
CONTRO LA LEGGE	Scala Film	F. Calzavara	T. Buazzelli, F. Mammi
LA CONVERSA DI LIONE	Manenti	C. Mastrocinque	M. Girotti, A. Bach, R. Lupi, A. Ninchi
COME SCOPERSI L'AMERICA	Lux	C. Borghesio	Macario, C. Ninchi, D. Scala, F. Lulli
DONNE SENZA NOME	Navona Film	G. Radwany	V. Gioi, S. Simon, F. Rosay, I. Dillian
DOMENICA D'AGOSTO	Colonna Film	L. Emmer	S. Bandini, V. Carmi, F. Interlenghi
DUELLO ALL'OMBRA	Generalfilm	G. Amata	R. Rascel, F. Marzi
DUELLO SENZA ONORE	Manenti	C. Mastrocinque	M. Girotti, A. Bach, R. Lupi
E' PRIMAVERA	Universalcine	R. Castellani	Non professionisti
LA FIGLIA DELLA MADONNA	Sud Film	R. Montero	E. Lari, L. Landi, D. Ristori
LA FIGLIA DEL PECCATO	Forum Film	A. Fazzarotti	M. Vitale, A. Fiorelli, F. Marzi, G. Grasso
IL FIGLIO DI D'ARTAGNAN	Augustus	G. Freda	P. Palermini, G. M. Canale
LA FORZA DEL DESTINO	C. Gallone	C. Gallone	N. Corradi, G. Sinimberghi
HO SOGNATO IL PARADISO	Itala Film	G. Pastina	G. Brooks, V. Gassmann
LA LINEA BIANCA	Lux	L. Zampa	G. Lollobrigida, R. Vallone
MARGHERITA DA CORTONA	Scalera-Secolo	M. Bonnard	M. Fran, A. Niccodemi, I. Pola
MIRACOLO A MILANO	P. D. S.	V. De Sica	non professionisti, P. Stoppa, Geppa
MISS ITALIA	Lux	D. Coletti	G. Lollobrigida, C. Dowling, M. Doro
IL MULATTO	Scalera	F. De Robertis	M. H. Hussein
NON C'E' PACE FRA GLI ULIVI	Lux Film	G. De Sanctis	L. Bose, R. Vallone, M. G. Francia
OTELLO	Scalera-Welles	O. Welles	O. Welles, S. Clonther
PAOLO E FRANCESCA	Lux-Brosio	R. Matarazzo	A. Francioli, O. Versois
PASSIONE FATALE	C.I.D.	E. Grassi	Jole Paoli, A. De Franchi, A. Salvietti
PATTO COL DIAVOLO	Salvatori Enic	L. Chiarini	I. Miranda, E. Giannelli, U. Spadaro
PEGGIORI ANNI DELLA NOSTRA VITA	Ars Film	M. Amendola	P. Stoppa, A. Tieri, A. Ninchi
QUEL BANDITO SONO IO	Lux Film	M. Soldati	R. Anderson, R. Beatty, M. Rutherford
QUEL FANTASMA DI MIO MARITO	Briguglio Film	C. Mastrocinque	W. Chiari, L. Almirante, C. Rizzo
RACCONTO DI CINQUE CITTA'	Alce Fincine	R. Marcellini	B. Colleano, G. Lollobrigida
RALPH	Pathè Italia	J. Comin	G. Morlay, J. Salinas, L. Rossi
RONDINI IN VOLO	Major Film	L. Capuano	M. Serato, A. Checchi, L. Tosi
TORNERAI A NAPOLI	Central Film	D. Gambino	P. Barbara, C. Lombardi
TOTO' CERCA MOGLIE	Forum	C. L. Bragaglia	Totò, V. Silenti, A. Ninchi
GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI	Universalia	P. Moffa	M. Presle, A. Benetti, C. Pilotto
VENT'ANNI	Alce Fincine	G. Bianchi	Geppa, Ciro, Iris, N. Bruno
VIVERE A SBAFO	D. I.	G. Ferroni	D. Palumbo, U. Melnati
VULCANO	Panaria	W. Dieterle	A. Magnani, R. Brazzi, G. Brooks

Elenco dei nomi

A

Abba G. Cesare 34.
Acciaio 33, 34, 152, 153.
Addio giovinezza 167.
Addio Mimì 98.
Aldebaran 40.
Alfa Tau 46.
Alessandrini Goffredo 26, 37, 38, 83.
Alessandro, sei grande! 167.
Alliata Giuseppe 175, 179.
Amato Giuseppe 20, 96.
Amanti in fuga 92.
Amidei Sergio 20, 47.
Amore si fa così (L') 36.
Amore 101.
Amorosa menzogna (L') 183.
Anni difficili 108, 109, 169.
Antonelli Giuseppe 26.
Antonioni Michelangelo 175, 178, 183.
Arnheim 174.
Arrivederci papà 90.
Assedio dell'Alcazar (L') 29, 39.
Assisi 33.
Augustus Film 29.
Avanzo R. 175, 179.

B

Baldi Marcello 175, 178.
Bambini ci guardano (I) 45, 71.
Bandini Baccio 175.
Bandito (Il) 74, 152.
Bartolozzi 22, 23.
Barbaro Umberto 26, 33, 37.
Bellezza del Diavolo (La) 195.
Ben Hur 25.
Benvenuto reverendo 162.
Berti Marina 164.
Bertini Francesca 21, 23, 188.
Bianchi Giorgio 84.
Biancoli Oreste 38.
Bionda sotto chiave 166.
Blasetti Alessandro 34, 35, 40, 63, 64, 65, 66, 119, 120, 121, 122, 152, 173, 175.
Bologna G. 175.
Bonnard Mario 25, 29, 37.
Bontempelli Massimo 26, 27.
Borelli Lydia 23.
Bosè Lucia 165.
Bragaglia Anton Giulio 26, 36, 37.
Bragaglia Carlo 36.
Brazzi Rossano 165.
Brignone Guido 38.

C

Cabiria 28.
Caccia tragica 78, 133, 152, 153, 161, 167.
Caesar 22.
Cagliostro 190.
Camerini Mario 23, 32, 33, 35, 37, 39, 41, 84, 93, 110, 126, 152, 161.
Camminare con gli altri 183.
Cammino verso la vita 28.
Campane a martello 167.
Companini Carlo 169.
Capriata Nino 175.
Cancellieri Edmondo 175, 182.
Canudo Ricciotto 31.
Canzio 175.
Capozzi 23.
Carli Enzo 26.
Carancini Gaetano 26.
Caram a 223.
Caserini Mario 21, 22, 25.
Carpignano 175.
Casa del peccato (La) 37.
Cappello a tre punte 35, 93.
Casa di vetro (La) 23.
Carminati Tullio 22.
Castellani Renato 20, 37, 41, 42, 43, 89, 104, 105, 106, 107, 126, 158.
Cavalcata 183, 184.
Cavalcata ardente 25.
Cavalleria 38.
Cavallotti 23.
Cauda Ernesto 30.
Cecchi Emilio 20, 32, 33, 34, 42.
Cegani Elisa 38, 39, 166, 167.
Cena delle beffe 41.
Certosa di Parma 196.
Cervi Gino 165, 166.
Cerchio Fernando 160, 175, 178.
Chaplin Charlie 28.
Checchi Andrea 165.
Chiarini Luigi 134.
Chili 175.
Cielo è rosso 167.
Cielo sulla palude 29, 100, 135 136, 137, 138, 153, 159.
Cines 22, 23, 25, 32, 34.
Cyrano di Bergerac 28.
Clair René 191, 195, 196.
Clément René 189, 190, 194.
Coletti Duilio 94, 158.
Collo Alberto 23.
Comencini Luigi 109, 157, 158, 175, 178.
Contessa di Parma (La) 167.
Corazzata Potemkin 28.
Corona di ferro 41, 120, 164.
Cortese Leonardo 165, 167.
Cortese Valentina 164, 165.
Corriere del Re (Il) 95.
Costa Mario 97, 98.
Cottafavi 167.
Costello Dolores 25.
Cronaca nera 84.
Cuore 95, 158.

D

D'Ambra Lucio 22, 27.
Daniele Cortis 88, 166.
Dante 26.
Darò un milione 33, 39, 152.
De Benedetti Giacomo 20.
De Benedetti Aldo 20, 27.
Delitto di Giovanni Episcopo (Il) 84.
Del Poggio Carla 166, 95, 158.
Denis Maria 167.
D'Errico Corrado 26.
De Feo Sandro 32.
De Robertis 20, 46, 47, 152.
De Santis Giuseppe 20, 37, 66, 78, 79, 132, 152, 153, 156, 161.
De Sica Vittorio 20, 32, 37, 39, 45, 70, 71, 72, 81, 95, 114, 115, 116, 149, 154, 158, 159.
Dieterle 192.
Domani è troppo tardi 193.
Donini Alberto 168.
Donna fra due mondi (Una) 166.
Donne senza nome, 196.
Don Bosco 38.
Due lettere anonime 84.
Duse Vittorio 168, 169.

E

Ebreo errante 83.
Ekk N. 28.
Einstein 28.
Elter Marco 39.
Eleonora Duse 166, 167.
Emmer Luciano 175, 176, 177.
E' Primavera 106, 107, 152.
Ettore Fieramosca 40, 41, 166.
Eugenie Grandet 88.
Eschilo 142.

F

Fabbri Diego 68.
Fabiola 119, 120, 121, 122, 123, 166.

Fabrizi Aldo 162, 165.
Fatalità 84.
Felicita Colombo 36.
Femmina incatenata 154, 155.
Femmine folli 28.
Feroce Saladino (Il) 37.
Ferrari Mario 38.
Ferri Enrico 23.
Ferroni Giorgio 68, 84, 175.
Figaro e la sua gran giornata 32, 93.
Figlia del Capitano 93.
Fiamma che non si spegne 167.
Focolare spento 25.
Folla (La) 28.
Formia Lia 22.
Francesco, giullare di Dio 154, 155.
Franciolini Gianni 167.
Francisci Mario 175.
Franchina 175.
Fratelli Karamazoff 92.
Freda Riccardo 95.
Fuga in Francia 82, 153, 155.

G

Gallian Marcello 26.
Gallone Carmine 22, 25, 98.
Gallone Soave 23.
Gaido D. 26.
Gallo Vittorio 175, 183.
Garibaldino al convento (Un) 45.
Gassmann Vittorio 165.
Gazzolo Lauro 168.
Gelosia 43.
Gemmiti Arturo 68.
Genina Augusto 23, 25, 28, 29, 39, 41, 68, 110, 135, 137, 138.
Genina Augusto 68.
Gente così 160.
Gentilomo Giacomo 92, 152, 160.
Germania, anno zero 60, 61, 111, 144, 159.
Germi Pietro 20, 37, 41, 80, 110, 125, 126, 127, 154, 155, 161.
Ghione Emilio 22, 23, 26.
Giacomo l'idealista 42, 43, 74, 75, 129.
Giamburrasca 157.
Giannini Ettore 83.
Giarabub 38.
Giorno della salute (Il) 183.
Gioi Vivi 166, 167.
Giorno nella vita (Un) 63, 64, 121, 166.
Gioventù perduta 80, 126.
Giovanni dalle bande nere 25.
Girotti Massimo 164.
Gora Claudio 167.
Goretti Maria 135.
Grande Appello (Il) 39.
Grande parata (La) 28.
Gras 175, 176, 177.
Griffith 28.
Gromo Mario 32.
Guerra alla guerra 68.
Guazzoni Enrico 23, 37.
Guerrazzi Guido 179.
Gys Leda 23.

H

Habay André 23.
Ho perduto mio marito 37.

I

Impiegata di papà 35.
In nome della legge 110, 125, 136, 154, 155, 161.
Intermezzo radiofonico 182.
Intollerance 28.
Inventiamo l'amore 36.

J

Jacobini Maria 23.
Jaque Christian 196.
Jeanne Dorè 167.

K

Karenne Diana 23.
King Henry 191, 196.

L

Ladri di biciclette 20, 27, 30, 45, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 152, 154, 159.
Lattuada Alberto 20, 37, 42, 43, 74, 75, 76, 77, 94, 95, 110, 128, 129, 131, 132, 150, 152, 156, 158.
Lea 23.
Leggenda del Dottor Faust (La) 98.
Lettera all'alba (Una) 84.
Lewis Sheldon 25.
Lezione di anatomia 182.
Lezione di geometria 182.
Linea generale 28,
Lollobrigida Gina 167.
Longanesi Leo 33.
Lotti Mariella 164, 166.
Lulli Folco 168.
Luciano Serra, pilota 38.

M

Macario 168.
Maderno 137.
Maddalena zero in condotta 45, 166.
Maestri della caricatura 183.
Magnaghi Ubaldo 175.
Magnani Anna 38, 163, 166.
Malaparte Curzio 33.
Malombra 42, 86.
Manera 175.
Mangano Silvana 167.
Ma non è una cosa seria 39.
Marcellini Romolo 175.
Marchi 175.
Marcia nuziale 28.
Mariti (I) 90.
Martoglio Nino 90.
Masetti Umberto 26.
Mastrocinque Camillo 36, 90, 155.
Mattoli Mario 36.
Mazzucchi Gino 26, 33.
Medin Gastone 30.
Menichelli Pina 23.
Millet 136.
Mia vita per la tua (La) 26.
1860 33, 34, 35, 40, 64, 66, 152, 153.
Mio figlio professore 89, 155, 158.
Miracolo 11, 115, 116.
Miracolo a Milano 149.
Miranda Isa 38, 166.
Miserabili (I) 95.
Miserie del Signor Travet (Le) 97, 169.
Molti sogni per le strade 110, 161.
Monelli Paolo 154, 155.
Montecassino 68.
Moravia 33.
Morelli Giulio 167.
Morte piange, ride e poi si annoia (La) 25.
Morte civile (La) 43.
Mogugny Léonide 193.
Mulino del Po (Il) 110, 128, 130, 131, 150, 154, 156, 166, 167.
Mura di Malapaga (Le) 166, 189, 194.

N

Nave bianca (La) 47.
Nazzari Amedeo 38.
Neufeld Max
Ninchi Carlo 164.
Non c'è pace fra gli ulivi 155, 156, 170, 180.
Notte di tempesta 167.
Novelli Amleto 93.
N. U. (Nettezza Urbana) 183.

O

Onorevole Angelina 82, 151, 161.
'O sole mio 151.
Ossessione 44, 158, 164.

P

Pacini 175.
Paestum 33.
Pagliacci (I) 97.
Paisà 58, 111, 159, 160.
Palermi Amleto 25.
Pannunzio Mario 32.
Paolella Domenico 175, 178, 183.

Paolucci Giovanni 175, 178.
Parliamo del naso 182.
Pasinetti Francesco 26, 175, 176, 178, 179, 183.
Pastrone 28.
Passatore 94.
Passaporto rosso 38.
Patto col Diavolo 134, 166, 169.
Patti Ercole 20.
Pellegrini Florio 182.
Peña 21, 22.
Pepe Nico 169.
Perilli Ivo 20, 33.
Petrucci 32.
Pian delle stelle 78.
Piccolo mondo antico 42, 43, 86.
Pickford Mary 25.
Pilota ritorna (Un) 47.
Pilotto Camillo 164, 169.
Pirati di Capri (I) 188.
Pirandello Luigi 33, 39.
Pittaluga Stefano 27, 34.
Poggioli Mario 26, 33, 43.
Polidori 183.
Porta del cielo (La) 45, 71.
Prezzolini Giuseppe 31.
Primula bianca 154, 155.
Principe delle Volpi 151, 196.
Proclemer Anna 166.
Proibito rubare 109, 157, 158, 159, 160.
Promessi Sposi (I) 29, 93.
Pudovkin 28.

Q

Quattro passi fra le nuvole 36, 37, 40, 41, 64, 121, 165.

R

Radwany Geza 196, 204.
Ratoff Gregory 190
Re, le torri e gli alfieri (I) 27.
Renoir 44.
Righelli Gennaro 23, 25, 29, 95.
Rimoldi Adriano 164.
Riso amaro 132, 133, 152.
Risi Dino 178.
Roccia incantata 167.
Roma città aperta 20, 27, 46, 47, 55, 58, 111, 159, 165, 166, 167.
Romantica avventura (Una) 93.
Rondi Gian Luigi 20.
Rossellini Roberto 20, 37, 38, 46, 47, 48, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 65, 81, 111, 112, 126, 139, 143, 144, 159.
Rose scarlatte 45.
Rouge et noir 29, 95.
Ruttmann 33, 34, 152.

S

Sacchi Filippo 45.
Sobel Virgilio 175, 182.
Sacripante 168.
Saitta Ugo 175, 183.
Sala 175.
Sassoli Dina 167.
Scarpe al sole 39.
Scotese 175.
Schermo (Lo) 26.
Sciuscià 45, 69, 70, 72, 73, 113, 158, 159, 193.
Seconda B 37, 38.
Senza Pietà 75, 76, 77, 94, 130, 153, 166.
Serena Gustavo 23.
Serandrei 26, 33.
Serato Massimo 164, 165.
Serventi 23.
Settimelli 26.
Shubert 154, 155.
Signora di tutti 38.
Sinisgalli Leonardo 182.
Sissignora 43.
Solaroli Libero 20, 26.
Soldati Mario 20, 33, 37, 42, 82, 86, 88, 155.
Sole 30, 31, 33, 37, 42.
Sole sorge ancora (Il) 66.
Sorelle Materassi 43.
Sotto il sole di Roma 104, 105, 106, 155.
Spadaro Umberto 169.
Sperani Esperia 20, 22.
Sperduti nel buio 90.
Spettacolo d'Italia (Lo) 29.
Squadrone bianco 39.
Stroheim (von) Eric 28.

T

Talarico Vincenzo 154, 155.
Tavola dei poveri (La) 33.
T'amerò sempre 37.
Tellini Piero 20.
Tempesta sull'Asia 28.
Teresa Venerdì 45.
Terra amara 181, 183.
Terra di Dio 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145.
Terra trema (La) 99, 100, 101, 102, 103, 134, 135, 152, 153, 154, 160, 161.
Testimone (Il) 41, 80.
Ti ritroverò 160.
Tofano Sergio 157.
Tombolo 84.
Tomei 175.
Totò 169.
Traviata (La) 98.

U

Ulmer E. G. 188.
Ultimo ballo 134.
Uomo della croce (L') 47.
Uomini che mascalzoni (Gli) 32, 33.
Uomini sono nemici (Gli) 83.
Uomini sul fondo 46, 152.

V

Valli Alida 42, 174.
Vallone Raf 178, 180.
Vecchia Guardia 35, 40.
Ventre di una grande città 33.
Vergano Aldo 20, 26, 33, 37, 38, 66.
Vesce Achille 32.
Via Margutta 183.
Vidor King 28.
Villi Olga 164.
Violette nei capelli 37.
Visconti Luchino 44, 99, 100, 102, 103, 104, 110, 126, 134, 138, 154, 158, 159, 160.
Visconti Marco 27.
Visentin Gino 32, 183.
Vivere in pace 67, 68, 159, 160.
Viviani Raffaele 33.
Vulcano 163.

W

White Pearl 25.

Y

Yvonne la Nuit 96, 169.

Z

Zampa Luigi 20, 37, 67, 82, 108, 126, 161.
Zara 33.
Zavattini Cesare 20, 33, 39, 45.
Zazà 42, 89.
Zeglio Primo 175.

FINITO DI STAMPARE IL 21-6-1950
PER I TIPI DELLO STABILIMENTO
« L'AIRONE PER L'ARTE TIPOGRAFICA »
VIA DEL PORTO 16 - ROMA

BIBLIOTECA CIVICA - VALDAGNO -